南京大学

研究生毕业论文

（申请博士学位）

论文题目 宋代乐论研究

作者姓名 韩 伟

学科、专业名称 文 艺 学

研究方向 中国文学思想史

指导教师 周群 教授

2011年 5月

学　　号: DG0808004

论文答辩日期: 2011 年 5 月 22 日

指 导 教 师: 周群　　（签字）

南京大学研究生毕业论文中文摘要首页用纸

毕业论文题目：宋代乐论研究

文艺学 专业 2008 级博士生姓名：韩伟

指导教师（姓名、职称）：周群 教授

中文摘要

本文以宋代乐论为研究对象。总体上按“本体论”和“关系论”的脉络分成前后两个层次进行。“本体论”研究重点探讨宋代文人、理学家对传统乐论的继承和超越；宋代乐论“以形论乐”形成及原因；以及在形式化和通变思想影响下，宋代乐论实现经典化的过程。“关系论”研究重在探讨已经形成体系并表现出鲜明形式化特点的乐论与诗论、文论以及文学创作之间的关系。另外，“关系论”研究本身也是一个开放的结构，乐论与词论、曲论以及与词、杂剧创作之间的关系尚有很大的开掘的空间。

本文除序论和余论之外，共分六章。绪论部分除了对宋代研究现状、研究意义进行概述之外，重点是对宋代“乐”及“乐论”的存在形态进行考察和界定，认为宋代的“乐”是涵容“礼乐之乐”与“音乐之乐”的浑融形态，前者近“雅”，后者近“俗”，且表现出前者向后者转化之事实。与之相应，宋代“乐论”便发生由崇尚“义理”到推崇“形式”的理论转向，并具有五种存在形态：单篇文章、诗话（或词话、曲话）、类书、史书、专著。

第一章讨论宋代乐论对前代乐论的接受和新变情况。首先通过对宋初类书《文苑英华》的考察，指出宋代乐论是选择性地吸纳唐代乐论的，其直接取法对象为先秦乐论。其次，在此基础上指出：欧阳修、苏轼等文人乐论对先秦乐论属于“义理性接受”，周惇颐、二程、朱熹等理学家乐论属于“哲学式接受”。文人乐论将“乐”与“和”的关系系统化为“和心”、“和天地”、“和民”三个层面，从而实现了道德伦理、自然伦理、政治伦理由内而外的逻辑统一；理学家乐论不但参与了理学之建构，而且使得宋代乐论范畴开始向系统性和形上性转化，不但将“乐”与“淡和”、“性”、“情”、“静”这些概念勾连，而且完成了伦理层面的“孔颜乐（le）处”向哲学层面的“成于乐（yue）”的转化。认为“淡和”是乐之特征、“孔颜乐处”进而“成于乐”是乐之层次，并且“静”是“乐”的内在

规定，“返静”为乐之作用。

第二章主要讨论宋代乐论“形”对“义”的本体性超越。主要分两个层次：首先结合《宋史》、《续资治通鉴长编》、《宋会要辑稿》等史书中对北宋用乐、议乐的相关记载，指出宋代社会在雅乐实践中十分重视技术和形式因素，主要围绕规范音高、厘定音域、规范乐仪以及官修乐书等方面展开；其次，与实践层面的“尚技”、“尚形”倾向相一致，在理论层面宋代乐论最为特出之处在于以“形”论乐，具体包括三个方面：以声论乐（从“惟乐不可以为伪”到“乐文之美不可以为伪”）、声词相从（从“声依永”到“永依声”）、以律阐意（从阐发“意义”到阐发“义理）。与传统儒家乐论相比实现了“形”对“义”的超越。

第三章主要考察宋代乐论经典化的实现过程。如果对先秦乐论的接受是宋代乐论的基础、“形”对“义”本体性超越是动力的话，那么一些重要的乐论典籍则完成了中国古代乐论的经典化实践，进而使中国古代乐论完成了哲学化和体系化的过程。具体分三个层次：首先指出陈旸《乐书》既是儒家正统乐论的最终总结亦是宋代乐论经典化过程的必然起点，属于文人乐论一系，总结性大于创新性；其次，认为与陈旸严格遵守儒家正统乐论的教条行为不同，郑樵和朱熹两人分别从形式与内容两个角度对正统乐论进行了改造，从而使传统乐论与宋代音乐现实的关系更为密切；最后，通过对《玉海》、《文献通考》的乐论思想及文献分类情况的考察，认为两者很好地整合了传统乐论与宋代新的理论趋向，从而使宋代成为古代乐论史上第二个轴心时代，并使宋代乐论以固定化的理论形态完成了经典化历程。

第四章主要以俗乐及民间乐论为考察对象。首先以现代空间理论为参考，指出瓦子作为宋代社会特有的市民生活空间，改变了传统的城市空间模式，其文化意义大于地理意义，从而为俗乐兴起提供了天然场域；其次，指出宋代主流乐论与民间音乐思想存在背离现象，而导致这种现象的原因一方面在于两宋社会物质与精神的背离，另一方面源于宋代“乐统”的瓦解与重建；再次，由于宋代音乐实践中雅乐、俗乐互相博弈的复杂现象，以及建立系统化“乐统”的尝试，宋代对雅乐、俗乐的定义开始产生变化。将“协音律”作为区分雅俗的必要条件，将“蕴真情”视为充分条件，这种现象既是对传统雅俗定义的偏离，更是一种重构。

第五章考察宋代乐论与文学/文论思想的互动。从宏观角度讨论和分析宋代乐论与文学思潮、文学思想的联系，并试图寻找它们之间相互联系的深层机制。首先，认为宋代歌诗之现实，表明在实践层面音乐与文学的关系仍十分密切，主要通过隐括和点化两种方式实现“诗”与“乐”的融合；其次，实践层面的互动在理论层面必然有所反映，这种理论互动表现为：一方面，乐曲、乐器、乐诗成为宋诗话的重要内容；另一方面宋代文人往往采取“以乐论诗”和“文乐同理”两种方式将乐论与文学思想进行勾连。

第六章考察宋代乐论对创作实践的影响。主要从微观角度探讨乐论对文学创作实践的影响是否可能，主要选择对宋代诗坛影响最大的江西诗派代表诗人为研究对象。认为宋代形式化乐论对声容形式的重视，使得黄庭坚、陈师道、陈与义等人的创作由重视诗词“格律”转变为重视音乐之“律吕”，从而以符合自然声律作为创作的重要指标。另外，对宋代乐论与创作实践关系之考察是一个开放结构，乐论与词、杂剧创作的关系有待深入。

最后是余论和尚需解决的问题。宋时复杂的民族状况表明仅从单一视角观照宋代乐论是远远不够的，故余论部分试图对辽、金乐论及其与宋朝乐论的关系作简要梳理。一方面考察辽与金对待汉地礼乐文化的态度上的差异，另一方面考察辽、金乐论受汉地乐论的影响情况。也对本文的不足进行了列举。

关键词：宋代、乐论、形式化、经典化、文论、文学创作

南京大学研究生毕业论文英文摘要首页用纸

THESIS: A Study on *Yue* Theory of Song Dynasty

SPECIALIZATION: Literary Theory

POSTGRADUATE: Han Wei

MENTOR: Professor Zhou Qun

Abstract

In this paper, the theory of *yue* （乐论） during Song Dynasty is chosen as the dissertation's main focus of attention. This paper is arranged into two parts: "ontology" and "Relationship". "Ontology" focuses on the inheritance and innovation of theory between writer and Neo-Confucianism scholars; the reasons and formation about "Discussed by the form of *yue*"; the process of canonization under the influence of thought of formal and innovation. "Relationship" discusses the relationship between formal *yue* theory that has formed a system and poetics theory, article theory, literary creation. In addition, being an open structure, there is still a lot of research space between *yue* theory and *Ci*（词） theory, drama theory, and the creation of Ci and drama.

The dissertation consists of the following six parts besides introduction and epilogue. Introduction mainly investigates the existing form and define concepts about the "*yue*" and "*yue* theory". In addition it aims to give an introduction of the research status and research significance. The author think meaning of "*yue*" include in "*liyue*"（礼乐） and "music", and meaning of "*yue*" that include in "*liyue*" tend to elegant, the latter is close to conventional. Accordingly, "*yue* Theory" of Song tends to pay more attention to the form than "*yili*" (content), and has five forms: single article, Poetics (or Ci theory, drama theory), reference books, history books, monographs.

The first chapter deals with the acceptance and innovation of Song *yue* Theory based on the previous. First is a research about *wenyuanyinghua*（《文苑英华》）, a reference book in early Song, which points out that the *yue* theory of Tang is selectively absorbed, the direct objective of Song is pre-Qin *yue* theory. Secondly, on this basis, there are two kind of acceptance of pre-Qin: "acceptance of principle" and "acceptance of philosophical", the former belonging to scholars(e.g. Ouyang Xiu, Su Shi) theory, the latter belonging to Neo-Confucian(e.g. Zhou DunYi, Cheng Yi, Cheng Hao, Zhu Xi)theory. The relationship between "*yue*" and "harmony" is logically divided into three levels by scholars' *yue* theory, "*harmony heart*", "*harmony Heaven & Earth*", "*harmony*

people". Neo-Confucian's *yue* theory not only enriches the Neo-Confucianism, but also makes many concepts of *yue* theory become more systematic. "*Danhe*" (淡和) is regarded as characteristic of "*yue*", "*kongyanlechu*" (孔颜乐处) then "*chengyuyue*" (成于乐) as stage of *yue*, "*jing*" (静) as inner meaning, *"fanjing"* (返静) as function of *yue*.

The second chapter focuses on ontological transcendence of "form to meaning". This discussion deals with two respects: (1) pointing out the practice of elegant music attach importance to skill and form factor, which include pitch, range, ceremony, and so on, according to some history books including *History of Song* (《宋史》), *Xuzizhitongjianchangbian* (《续资治通鉴长编》), *Songhuiyaojigao* (《宋会要辑稿》); (2) matching with the first point, the most outstanding in *yue* theory of Song is that discourse the *yue* by the form, including three facts: discussing *yue* by sound, writing according to music, elucidating meaning by melody. All those transcend the traditional Confucian *yue* theory.

The third Chapter centers on the process how Song *yue* theory became classical text. If the acceptance of the pre-Qin *yue* theory is basis, ontological transcendence of "form to meaning" is driving force, then some important *yue* theory books complete the canonizing process in the history of Chinese ancient *yue* theory. Mainly included are three respects which the author summed up as follows: firstly, *yueshu* (《乐书》) written by Chenyang is not only the final summary of Confucian *yue* theory, but also the necessary starting point in the canonizing process. It belongs to scholar's *yue* theory, summarizing more than innovating; Secondly, it is different from the Chenyang's dogmatic view, Zheng Qiao and Zhu Xi change the Orthodox *yue* theory in the perspective of both form and content respectively, So they making the relationship near and near between Traditional *yue* theory and music reality; Finally, through investigating the thought and classification about *yue* in *yuhai* (《玉海》), *wenxiantongkao* (《文献通考》), the dissertation points out that they integrate theory of the previous and Song Dynasty, and complete the canonizing process by mature theory mode about *yue*. So author considers Song Dynasty as the second axial age in the history of ancient *yue* theory.

Folk music and its theory are the main subject of study in fourth chapter. The conclusions are as follows: First, according to the modern space theory, *wazi* (瓦子) as specific living space of ordinary people in Song Dynasty, changed the traditional pattern of urban space. Its cultural significance is greater than the geographical significance, so as to provide a field for folk music; Secondly, there is a contradiction between mainstream and folk in theory, which the contradiction between material and spiritual in Song is the

first reason, the disruption and reconstruction of system of *yue* is the second; Finally, for those reasons, the definition of elegant and folk begins to change, and regard harmony of rhythm as a necessary condition to definite elegant music, sincere feelings in music as a sufficient condition. This phenomenon is both a departure from the traditional definition of elegance, also a reconstruction.

The fifth chapter discusses the interaction between *yue* theory and literature theory in Song. This part discusses and analyze the relationship between *yue* theory and literary trends from a macro perspective, and try to find their underlying mechanisms interrelated. First of all, according to reality of *geshi*（歌诗）, there is still a close relationship between music and literature in Song, which put "poetry" and "music" together through two ways: *yinkuo*（隐括）, *dianhua*（点化）; Second, interaction of the practical level must be reflected in the theoretical level, as follows: on the one hand, it has been become an important part of *shihua* （诗话） to music, instruments, poem describing music; the other hand, scholars integrate *yue* theory and literature theory by two ways in Song: "discourse the poem by *yue*", "discourse the article by *yue*".

The sixth chapter focuses on how formal *yue* theory influence literary writing, and choses *Jiangxi Poetry School*（江西诗派）, a most influential poetry school, as the study object. Author thinks there is a transformation from meter to temperament in *Jiangxi Poetry School* (poets such as Huang tingjian, Chen shidao, Chen yuyi, and so on), resulting in more attention to music form in Song *yue* theory. In the view of *Jiangxi Poetry School*, conforming to the natural rhythm is the important indicators of creation. In addition, relationship between *yue* theory and *Ci*（词） writing and drama wirting may be further studied.

The last part is epilogue and problems need to be solved. As complex society situation in Song, a single study perspective of Song *yue* theory is not enough, so epilogue tried to generalize relationship Song *yue* theory with *Liao*（辽） and *Jin*（金）, author summed up it as follows: (1) *Liao* and *Jin* have different attitude to *Liyue* culture belonged to *Han region*（汉地）. (2) It is also different that Song affect *Liao* and *Jin* in terms of *yue* theory. Moreover, the shortage in this dissertation also be listed.

Key words: Song Dynasty; *yue* theory; formal; classic; literary theory; literary creation

目 录

绪 论 I

一、研究现状概述 1

二、宋代“乐”及“乐论”的存在形态 4

三、研究意义和基本思路 7

第一章 宋代乐论对前代乐论的接受与新变 10

第一节 唐宋乐论之关系 11

一、宋初想象共同体之营构 11

二、以《文苑英华》看唐宋乐论关系 12

第二节 文人乐论之体系性建构 20

一、乐与“和心”：道德伦理的继承 21

二、乐与“和天地”：自然伦理的通变 27

三、乐与“和民”：政治伦理的实现 31

四、“和”与几个相关范畴之关系 37

第三节 理学乐论之美学新变 40

一、乐与“淡和” 41

二、乐与“性”、“情” 44

三、乐与“静” 52

第二章 “形”对“义”的本体性超越 58

第一节 雅乐实践“尚技”/“尚形”之考察 58

一、规范音高 58

二、厘定音域 62

三、规范乐仪 66

四、官制乐书 72

第二节 以“形”论乐：宋代乐论的形式化 79

一、以声论乐：从“惟乐不可以为伪”到“乐文之美不可以为伪” 79

二、声词相从：从“声依永”到“永依声” 84

三、以律阐意：从“意义”到“义理” 90

第三章 宋代乐论的经典化实践 95

第一节 陈旸：正统乐论的总结 95

一、明经正乐 96

二、关注“今日急务” 101

三、以自然为本 106

第二节 从郑樵到朱熹：正统乐论的会通 109

一、从郑樵到朱熹：形式通变与内容通变……109
二、古乐与新声：朱子乐论的会通现象……110
三、性与情：朱子乐论会通之原因……114
第三节 《玉海》、《文献通考》：经典化的完成……117
一、《玉海》的乐论思想……117
二、《文献通考》的乐论思想……122

第四章 俗乐兴起及民间乐论……128
第一节 瓦子的文化空间意义……128
一、瓦子的兴起……128
二、瓦子的空间意义及特性……129
三、瓦子与俗乐兴起之关系……133
第二节 主流与民间的背离及原因……134
一、主流乐论与民间音乐思想的合离……135
二、物质与精神的背离……139
三、“乐统”的重建与分化……142
第三节 宋代乐论对雅、俗概念的偏离……145
一、对白居易乐论之接受……145
二、协音律：声律之淡……147
三、蕴真情：情性之淡……149

第五章 乐论与文学思想的互动……153
第一节 宋代“诗”与“乐”关系发微……153
一、声诗与歌诗：宋代音乐文学概念辨析……153
二、歌与声：以《乐府诗集》为考察对象……158
第二节 隐括与点化：诗、乐融合的方式及比较……163
一、隐括的音乐文学特质……163
二、点化的音乐文学特质……169
三、隐括与点化之比较……173
第三节 诗乐合论：“诗论”与“乐论”关系发微……174
一、宋诗话与乐曲、乐器、乐诗……175
二、以乐论诗……181
三、文乐同理……185

第六章 乐论与文学创作的互动——以江西诗派为对象……189
第一节 黄庭坚形式观演变及与乐论之关系……189
一、对形式之重视：由格律到律吕……190
二、律吕与诗之美……193
三、形式化乐论对黄庭坚之影响……197

第二节　乐论形式化对江西诗派影响管窥之一 ：陈师道、陈与义.....200
一、陈师道的“以声为律”.....201
二、陈与义的“超声律”.....204
第三节　乐论形式化对江西诗派影响管窥之二：吕本中、曾几.....207
一、吕本中的“活法”、“自然”、“气”.....208
二、曾几的“清新”、“重声”、“淡”.....212

余论及尚需解决的问题.....218
一、影响与掩饰：对辽金音乐史之考察.....218
二、同与和：对辽金乐论之考察.....223
三、本文尚需解决的问题.....228

参考文献.....231

人名索引
主题索引

绪　论

一、研究现状概述

本文主要以宋代乐论为研究对象。对各个时代乐论的研究一直是古代文学领域乃至文学理论领域相对欠缺的一环，主要原因在于：一方面自先秦《乐经》亡佚之后，后世尽管有《乐记》（公孙尼子）、《乐论》（荀子）等乐书存在，但都未能真正获得与“经”并立之地位，朱熹就慨言“乐经亡而礼经缺，二戴之记已非正经”[①]的学术状态，加之儒家学者多存经世情怀，所以对“礼”较为看重而忽视与之并列的另一极“乐”，此种背景下对“乐”及“乐论”的研究一直都相对薄弱；另一方面，对“乐”、“乐论”的漠视导致后世乐论多流于沿袭，并且以零散状态存在，很少专门性的典籍存世，其中能从时代思想以及美学角度进行思想提纯的更是凤毛麟角。所以地位的不显著与著述的零散化成了两个互相激化的矛盾，总体导致了古代乐论研究的匮乏。

这种趋势在当代学界亦有所延续，学界的理论兴奋点大多集中在对文学史、思想史乃至哲学史的建构上，不遗余力地对文学、美学领域的重要文人、理论家、理论书进行思想开掘。但对承载古代思想重要方面的“乐论”、“乐书”却很少关注，更是很少探究关于这方面的相关理论。宋代作为中国古代乐论的成熟期和经典化时期，在整个文艺理论史乃至哲学史上都具有举足轻重的地位，但目前学界对整个宋代乐论及其与文学思想的互动研究仍十分薄弱。

就国内研究现状言之，具有以下趋势：首先，更多地关注对先秦乐论的考察和研究。近五年来，随着学术界考察视角的多元化，古代乐论开始被纳入研究的范围。事实证明这种考察是对美学史和哲学史的有效充实和补充，因此出现了大量这方面的论文，但据笔者统计这些论文中70%集中在对先秦乐论乃至音乐制度的考察上。就先秦乐论的研究层面来看，表现出一边倒的倾向：90%以上集中在对《乐记》的研究上，主要探索了《乐记》作者、成书年代、乐的起源、乐的性质、乐的内容、美学范畴、乐的功能等方面的内容，相关书籍及论文包括：论文集《〈乐记〉论辩》（1983年）、吕骥《<乐记>理论探新》（1993年）、蔡仲德《<乐记>、<声无哀乐论>注译与研究》（1997年）、孙星群《音乐美学之始祖：<乐记>与<诗学>》（1997年）、王菡《<礼记·乐记>之道德形上学》（2002年）、王珊《<乐记>音乐哲学的基本理念及其相关比较研究》（2005年）、易薇《论<乐记>的音乐美学》（2007年）等，其中较具有总结性和学术性的是暨南大学王祎的博士学位论文《<礼记·乐记>研究论稿》（2009年），该论文在总结前人研究成果的基础上有一定创新，不但在横向上将《乐记》与同时代的其他典籍进行对比

[①]（宋）朱熹：《晦庵先生朱文公文集》卷六十九《学校贡举私议》，《朱子全书》第23册，第3359页。本文中《晦庵先生朱文公文集》采用朱杰人等编《朱子全书》本，上海古籍出版社2002年版。下文同。

考察，而且也能从纵向上追溯《乐记》的形成过程以及对后代乐论的影响。在此基础上，该博文更从理论角度对《乐记》中所蕴含的各种美学范畴进行了汇总和探微。除此之外，在先秦的乐论研究中，还有一些是对荀子《乐论》相关问题的研究，但由于《乐论》与《乐记》在内容上多半雷同，学界对两者的沿袭问题至今仍有争论，所以可以认为就研究本体而言，对两者的研究可以归入共同的体系中，而对研究结论乃至美学史建构不会产生太大的影响。

其次，开始对各个时代的乐制进行考据性研究。所谓乐制，是指每个时代的用乐方式、机构设置、乐府制度、教坊制度，甚至包括乐舞类型、乐队的规格和排列、乐器的使用等等。近年来，这种研究在古代文学领域十分盛行并呈现出一定的系统化趋势，较具有代表性的是王小盾及其门下弟子的研究。对音乐文学乃至历代乐制的研究上述诸人仍然严格遵循任半塘的路数，在严谨的考据基础上做理论的总结和提升，只不过目前任先生的诸多再传弟子将考据与理论分开研究而已。就考据方面而言，博士论文如许继起《秦汉乐府制度研究》（2002 年）、孙晓晖《两唐书乐志研究》（2001 年）、李方元《宋史乐志研究》（2001 年）、王福利《辽金元三史乐志研究》（2001 年）、温显贵《清史稿乐志研究》（2004 年）等等，从中不难看出，这些考据性研究多数是以各个时代史书中的《乐志》为依托的，原因在于这些《乐志》不但记载了中国乐歌和乐舞资料，而且也非常翔实地记载了宫廷乃至民间的用乐情况和礼仪规范，这些《乐志》包括《汉书·礼乐志》、《旧唐书·乐志》、《新唐书·礼乐志》、《宋史·乐书》、《明史·乐志》、《清史稿·乐志》等等。上述诸位的研究正是基于这种考虑，其模式首先是对各个时期乐志的编撰过程进行考订，以此为基或者探讨乐志的基本特点，或者考订当时的用乐情况，或者进行时代背景研究，可以说，这些研究以其扎实的文献基础和考证功夫，对上述方面挖掘较为深入，而其不足之处在于局限于传统的古代文学研究方法，思想性不足，没有将这些乐志、乐论放在整个思想史、美学史的背景下进行观照，更没有试图将这些著作中乐论思想与时代美学思想、文论思想相互参照和勾连。在与本论文相关的宋代乐制研究方面，目前这方面的专题博文有三篇，除了王小盾弟子李方元的《宋史乐志研究》之外，还有张国强《宋代教坊乐制研究》（2004 年）和卫亚浩《宋代乐府制度研究》（2007 年），其特点及存在问题仍如上述。就在考据基础上进行理论创新而言，王小盾的博士杨晓蔼的成果较具代表性，其著作《宋代声诗研究》（中华书局 2008 版）是对任半塘《唐声诗》的继承和发扬，该书在翔实地对《全宋诗》、《全宋文》和《乐府诗集》中的声诗作品进行汇总的基础上，为宋代声诗的存在提供依据，并确立了宋代声诗“因声度词”的基本内涵。目前学界的类似研究还有赵敏俐、吴相洲等人的《中国古代歌诗研究》，但由于杨晓蔼、赵敏俐等人是对宋代声诗或歌诗现象和作品的具体考察，所以其侧重点并没有放在乐论思想的开掘上，只是对苏轼、黄庭坚、欧阳修的音乐复古思

想略有提及，并未进行理论的勾连，因此该书与本论文的研究切入点并不冲突。

再次，对宋代乐论的研究呈现“以史代论”的特点。这种特点主要在音乐学研究著作和各种古代音乐史中表现明显，在这些研究中对宋代部分通常是作历史性梳理，其学术性和系统性仍显欠缺。表现为一方面将“乐”狭隘地等同于“声乐”，如王光祈《中国音乐史》、武国栋《中国古代音乐》，对宋代音乐只是单纯从音律、节奏、乐器等技术层面研究；另一方面过分注重史的梳理，而忽视了思想性和系统性，这也是一般音乐史著作的通病，如杨荫浏《中国古代音乐史稿》、陈四海《中国古代音乐史》、金文达《中国古代音乐史》、蔡镇楚《中国音乐诗话》等，其中较具有原创性的是杨荫浏的著作，其余的音乐史或者在体例上或者在观点上仍荫袭杨氏，特点并不突出。杨荫浏的《史稿》宋代部分材料十分翔实，对史料和乐律、乐理知识的分析也十分到位。同时，杨氏在书中也翻译大量宋代乐谱，当下很多音乐史都在使用杨氏所译古乐谱，另外杨氏对宋代社会用乐的雅俗问题也多有涉及，并能从理学的大背景下考察二者的关系，对后世具有启发意义。其缺点在于由于特定历史背景的原因，该书有些观点刻意追求与主流政治话语的一致，较“左”。而将史与论结合较好的著作是蔡仲德《中国音乐美学史》，该书从音乐美学的新视角探讨历代美学思想和范畴的流变，史中有论，有些观点较为精到。除了上述所列代表性音乐史之外，孙星群《西夏辽金音乐史稿》记述了与宋帝国相对峙的三个少数民族统治王朝的音乐发展史，一定意义上是对宋代乐论研究在史料层面上的补充。

复次，逐步发掘一批重要的音乐理论著作，并对其进行个案研究。与先秦乐论注重对《乐记》的研究、魏晋注重对《声无哀乐论》（嵇康）、《乐论》（阮籍）的研究相类似，宋代乐论研究也开始将视角集中在一些重要音乐典籍上。这类研究如学位论文郑长铃《陈旸及其<乐书>研究》（2004 年）、廖朝琼《郑樵<通志·乐略>的研究》（2007 年）、郑俊晖《朱熹音乐著述及思想研究》（2007 年）等；单篇论文如许在扬《陈旸及其<乐书>研究中的一些问题》、苗建华《陈旸<乐书>成书年代考》等。从上述介绍可知，对宋代乐论典籍的研究呈现升温态势，这种研究势必会对乐论美学思想乃至音乐文学的研究起到奠基性的作用。与对专门典籍的研究相对，目前对宋代一些重要的乐论篇目的研究还没有展开，这种研究具有相当的难度，原因是很多篇目都散见于众多的个人文集中，而历来对某个人的个案研究又往往忽略其音乐思想层面，所以给研究带来难度。比如在朱熹的文集以及语录中就含有大量的论乐文字，而历来的研究者往往关注朱熹的理学思想和文学思想，对这方面的言论视而不见，殊不知在朱熹的论乐文字中蕴含着大量的理论资源，是探究朱熹思想成因的重要方面。由此，本论文将在大量钩沉单篇文章的基础上，试图使论述更为丰满。

最后，对宫廷雅乐研究较重视而较少关注民间俗乐。一直以来，雅乐作为庙

堂之音备受重视，因为雅乐承载着国家的主流倾向，代表着某个朝代的文化发展水平，所以备受研究者关注，相关的学位论文如孙琳《唐宋宫廷雅乐之比较研究》（2006 年）、邱源媛《唐宋雅乐的对比研究》（2003 年）、郑月平《从历史文化学角度解读北宋之雅乐》（2008 年）等。可以说，雅乐研究备受重视与宋代自身的雅乐兴盛有关，更与相关史书记载较为翔实不无关系。在上述研究中，论者或者将唐宋雅乐进行外在形态、舞队编制以及对待雅乐态度等方面进行对比，考察唐宋雅乐的不同，或者只是单纯描述社会的重雅轻俗现象，都没有从雅俗对比的角度看待宋代雅乐内部的微妙变化，这也是宋代雅乐在表面上僵化复古背后的重要特质。随着当下学界对民间艺术的重新重视，与宫廷雅乐相对的民间俗乐开始受到研究者的青睐，但研究力度远远不够，目前对宋代俗乐的研究尚没有专题性的成果。事实上宋代上至君主下至民众都在情感层面对俗乐抱有很大热情，重雅轻俗只是一种统治策略和对儒家传统的维护，加之整个宋代社会音乐文学的繁荣使得俗乐在社会上相当普遍，这也是历史上一种罕见的雅俗并立模式，因此从雅俗并立角度探讨宋代社会文化的独特性是有很大潜力的。

二、宋代“乐”及“乐论”的存在形态

何谓“乐”？在宋代应该从两个层面认识，由于雅与俗、理论与实践的差异，导致其能指和所指也有所不同，就雅乐以及理论层面言之，“乐”是作为与“礼”相互补充的概念，即所谓“礼乐相须以为用”层面的概念，本身不仅承载着传统儒家沟通天人的观念，也蕴含着“兴于诗，立于礼，成于乐”的儒家最高美学标准。因此这一层面的乐为“礼乐之乐”；与之相对，就俗乐以及实际用乐层面而言，“乐”又是作为“音乐之乐”而存在的，隋唐以来随着民间俗乐以及外来音乐的繁盛，以往用于吉、凶、军、宾、嘉“五礼”意义上的乐渐渐开始去意识形态化，由庙堂之乐变为百姓之乐，相应的，“乐”的意义也由礼乐之乐向音乐之乐滑移，而宋代恰是这一转化的重要时期。因此在范仲淹、欧阳修、苏轼、司马光、周惇颐、二程等人带有复古倾向的文人和理学家眼中，多从礼乐层面来理解乐，故偏重义理。而在华镇、郑樵、林希逸、王灼、张炎、李清照等人眼中，更多是从时代用乐实践角度出发，故多重视音乐之乐，尽量还原音乐本身的美感，故多偏重声、律等形式因素。当然“乐”的两种意义又不是决然分开的，由于宋代是传统乐论经典化时期同时也是古代乐论开始形式化的转变时期，因此乐的两种含义在很多人的理论中还不是泾渭分明的，处于一种相互纠缠的状态，如在李照、胡瑗、范镇、朱熹、沈括等人的观念中就是如此。（详见本文第二章）。

何谓“乐论”？顾名思义，即是对“乐”的内涵、义理、施用以及与其他艺术样态关系的理论言说。由于上述“乐”内涵本身的复杂性，便也导致“乐论”

的内涵、外延也有相似表现。以宋代乐论言之，既包括“礼乐之乐”的层面，也包括“音乐之乐”的层面，第一个层面基本沿袭传统乐论，其中以传统儒家范畴和美学观念为主，因此与诗论、词论具有天然的同质性；第二个层面则偏重于讨论与音乐之“技术”、“形式”相关的问题，但作为一种理论形态而言，技术和形式仅是一种阐发意义的手段，透过这些理论恰可反观宋代乐论的复杂性和丰富性。并且更加突出了宋代乐论由崇尚“义理”到推崇“技术”、“形式”的理论转向之事实。

概而言之，宋代乐论具有五种存在形态：单篇文章、诗话（或词话、曲话）、类书、史书、专著。一、单篇文章。宋代乐论材料相对较为零散，多以单篇形式或片段语录形式存在，因此搜集的难度较大。现就本文所见单篇文字列举如下：

篇名	作者	篇名	作者
《今乐犹古乐赋》	范仲淹	《乐书正误序》	楼鑰
《听真上人琴歌》	范仲淹	《律吕新书序》	朱熹
《与唐处士书》	范仲淹	《答蔡季通书》（律书杂说）	朱熹
《书梅圣俞稿后》	欧阳修	《答吴元士书》（乐律杂说）	朱熹
《国学试策第二道》	欧阳修	《声律辨》	朱熹
《送杨置序》	欧阳修	《乐论》	崔敦礼
《论琴贴》	欧阳修	《乐论》	曾丰
《答范景仁书》[①]	司马光	《乐论》	杨万里
《礼乐论》	王安石	《乐律》（策）	方大琮
《答韩求仁书》	王安石	《乐》上、中、下	周惇颐
《法云寺钟铭》	苏轼	《礼乐》	张载
《策问六首·古乐制度》	苏轼	《乐器篇第十五》	张载
《延和殿奏新乐赋》	苏轼	《颜子所好何学论》	程颐
《杂书琴事》	苏轼	《问颜乐》	真德秀
《乐论》	苏洵	《剡学讲义》（论乐记）	陈着
《与蔡内翰论乐书》	沈括	《论乐疏》	范镇
《与张舍人论乐书》	沈括	《答司马君实论乐书》（共四十书）	范镇
《与孙侍讲论乐书》	沈括	《词论》	李清照
《乐论》上、下	华镇	《乐府诗集》（各类总序）	郭茂倩
《回谢教授书》（论音乐）	李复	《答曹鉴秀才书》	李复
《大乐图义序》	宋祁	《舜命夔典乐教胄子》	冯时行
《平律书序》	杨杰	《皇祐新乐图记跋》	姜伯玉
《大乐十二均图序》	杨杰	《礼乐论·雅乐》	张方平
《拟宏词皇帝律本序》	王之道	《乐者天地之命论》	张方平
《三山陈先生乐书序》	杨万里	《律论》	林希逸

[①] 在其《传家集》中与范镇往来书信较多，与乐相关者计23封，或名之曰《答范景仁书》、或名之曰《与景仁书》、《与范景仁书》，不一而足。本文所录司马光之书信悉据文渊阁四库全书本《传家集》。另有宋刻本《温国正公文集》，现已由北京图书馆出版社于2004年影印出版，是为中华再造善本本。据笔者考订，文渊阁本与宋刻本所录与本论文相关之文章内容一致，仅标题及卷次有所出入，故本文从文渊阁本。

《燕乐本原辨证序》	楼鑰	《议李照所定乐奏》	曾公亮
《议乐疏》	宋祁	《论乐札子》	陈襄
《大乐议》	姜夔	《击頔赋》	梅尧臣

除此之外，宋人尚有许多论乐文字是以片段、语录甚至是诗歌的形式散见在他们的文集或诗集中，因较为零散，兹不列举。

二、诗话、词话和曲话。因为诗与乐具有天然联系，历代乐论本身便蕴含着丰富的诗学思想，某种程度上便可将乐论看成诗论的另一种形式。反之，虽然自先秦以后，诗论有逐渐独立的倾向，多探讨文学理论而少涉及礼乐或音乐，但音乐文学的传统到宋代为止仍未曾断绝，所以宋代的很多诗话、词话、曲话谈论诗、词、曲的同时，亦兼顾乐器、乐诗、乐歌、乐理等相关问题。所以诗话、词话、曲话中的某些内容可以视为乐论。宋代是诗话、词话最为盛行，曲话开始出现的时代，据考证宋代仅单独成书的诗话便有一百七十余种，[①]散佚之作尚有数百万字，词话、曲话也较为丰富，其中不乏对“乐”的相关论述。因此诗话、词话可以视作宋代乐论思想的重要来源之一。

就与本文相关的诗话来看，包括《中山诗话》、《后山诗话》、《彦周诗话》、《紫薇诗话》《四六话》、《珊瑚鉤诗话》、《石林诗话》、《藏海诗话》、《风月堂诗话》、《庚溪诗话》、《韵语阳秋》、《观林诗话》、《环溪诗话》、《竹坡诗话》、《诚斋诗话》、《竹庄诗话》、《冷斋夜话》、《四清诗话》以及两部宋人诗话汇编《诗话总龟》、《苕溪渔隐丛话》等等。就词话而言，邓子勉《宋金元词话全编》在唐圭章《词话丛编》等前人词话总集的基础上，辑录了宋人 400 余家词话，[②]其中宋代部分与本文相关者如《乐府指迷》、《碧鸡漫志》、《词论》、《词旨》、《水云村稿》、《词源》、《古今词话》[③]、《复雅歌词》、《乐府雅词》等等。就曲话而言，《历代曲话汇编》（唐宋元卷）收录了宋代的八种曲话，[④]包括《东京梦华录》、《都城纪胜》、《梦梁录》、《武林旧事》等笔记中散见材料，另收《碧鸡漫志》、《词源》、《水云村稿》等，因侧重点不同故多与上列曲话有交叉之处。

三、类书。由于很多前代或同代的乐论材料已佚，独存于类书之中，故单列为一类。另外，也因为类书主要采取“以类相从”的方式整理音乐材料，所以宋代著名类书如《文献通考》[⑤]、《玉海》、《通志·乐略》等对历代乃至宋代的音乐制度、音乐典籍都做了很好的归类工作。所以，一方面可以通过对这些类书归类方式、取舍材料的考察，透析时代的音乐潮流；另一方面，往往这些类书在与音乐相关的门目中设有“小序”或“序言”，这也可视作重要的乐论文献，如《文

① 见吴文治《宋诗话全编》前言，江苏古籍出版社 1998 年版。
② 邓子勉：《宋金元词话全编》，凤凰出版社 2008 年版，第 3——1780 页。
③ 杨湜《古今词话》明代以后已经亡佚，但据《苕溪渔隐丛话》、《岁时广记》等书的转引可见其概貌。
④ 俞为民、孙蓉蓉：《历代曲话汇编》，黄山书社 2006 年版，第 50——210 页。
⑤ 因该书作者马端临为宋末元初人，且此书所载内容止于南宋宁宗朝，故可将《文献通考》视为反映宋代音乐事实及思想倾向的类书。

献通考·乐考》、《玉海·律历门》、《玉海·音乐门》、《通志·乐略》、《通志·艺文略》等都是如此。

除此之外，江少虞《事实类苑》、叶廷珪《海录碎事》、吴曾《能改斋漫录》等某种程度上也可以类书视之，其中亦不乏对音乐及其理论的归类和叙述，如《事实类苑》卷十八“典礼音乐”、卷十九和二十为“典礼音律”，所载内容便与《文献通考》相类，《海录碎事》卷十六“音乐部”下设“乐（附舞）”、“乐制”、“夷乐”、“乐器”等门目，亦与类书大同小异。

四、史书。史书中不仅记载了有宋一代重要的音乐事件，如北宋历次乐议、大晟府的建立、南宋的礼崩乐坏，而且也能较翔实的反映宋代宫廷、民间用乐情况，甚至当时的基本乐制情况。更为重要的是这些史书中往往较为详细的记载了上至皇帝、王公大臣下到普通官员与礼乐或音乐相关的言论思想，这恰可构成对其它材料的重要补充，这一点在《续资治通鉴长编》、《宋会要辑稿》、《宋史》等史书中表现尤为明显。如在上述史书中都有对于李照、阮逸、胡瑗、范镇、欧阳修、司马光等人议乐言论的详细记载。另，透过史书编纂亦可窥得编写者乃至时代的乐论思想倾向，如欧阳修便将《旧唐书》的“音乐志”改为《新唐书》的“礼乐志”，并将《旧唐书》归为集部总集类的八部乐府歌辞集归到了经部乐类，足见其礼乐并举，试图恢复、提高音乐地位的努力。这种倾向在其《崇文总目叙释·乐类》中也同样表现明显。

五、专著。宋代专门性的乐类著作较多，可惜目前大多已亡佚，故难以窥其全貌。据《宋史·艺文志》记载宋代乐书多达89种之多，但目前可见者仅《皇祐新乐图记》、《律吕新书》、《乐书》等几部而已。（具体考证见本文第二章第一节）这几部书具有较强的史料和理论价值，既反映了宋代乐论在义理、美学方面的基本情况，也反映了在乐律学方面达到的高度。尤其是陈旸《乐书》无论在规模上还是在思想上都可视为古代乐论的总结性专著，虽然本身带有一定局限性，但从另一个侧面恰可反映当时乐论思想的复杂状态。

三、研究意义和基本思路

宋代乐论在继承先秦乐论的基础上参与了整个时代哲学思想、美学思想的建构过程，同时亦与文论思想有千丝万缕的联系。在乐论研究史上，宋代之所以重要一方面在于它是传统音乐美学理论的经典化时期，也是最能体现雅俗文化对撞的时期，更重要的还在于它也是传统乐论总结期和戏曲音乐的萌芽期，具有承前启后的作用。从上文研究现状可以看出，宋代乐论还有充分的挖掘空间，对之进行进一步的考察具有重大的价值和意义。其理论价值和意义在于：

就哲学层面来说，本论文通过考察周惇颐、二程、朱熹等理学家对以《乐记》

为代表的古代乐论思想的接受，分析这些思想对宋代理学形成的独特作用。事实上宋代理学的很多范畴包括体系建构上的很多思路都与前代乐论思想有密切关系，宋代理学的发展成熟过程与理学家对前代乐论乃至本时代音乐思想的思考不无关系。同时，由于宋代理学是融儒释道思想为一炉的哲学形态，这便使得理学家对“乐”的认识更为浑融，超越了单纯儒家视角，从而使宋代乐论更加具有体系性。某种意义上，理学的时代背景为宋代乐论的经典化提供了前提。

就美学层面来说，宋代乐论中提到了很多重要的美学范畴，如“和”、“静”、“淡和”等，其中也蕴含相当一部分美学思想，如主张歌诗一体“非于诗外求歌”的声诗观（王灼）、主张“诗在于声，不在于义”的声贵观（郑樵）以及“酌古今之宜”的通变意识（朱熹）等等，这些美学范畴和美学思想对于改变学界一直以来简单地将宋代乐论及学术归为僵化、复古一极具有重要的扭转之功。事实上，宋代学术思想异常复杂，如果说很多时代都存在复古与创新意识的话，那么宋代的复古是一种寻根式的复古，内在精神的复古与外在形式上的创新相得益彰，这也是“宋型文化”的典型特征。

就文论层面来说，宋代许多著名的文学家如欧阳修、苏轼、范仲淹、黄庭坚、李清照等人都有十分深刻的论乐文字，这些文字不但是他们整体思想的投射，也从一个侧面印证和充实了他们的文论思想。从总体上看，宋代文论与乐论存在一种潜在的同构关系，如果说宋代是古代乐论的形式化时代，那么文论到宋代也经历了一个相似的过程，以苏轼开其端，以黄庭坚、陈师道、陈与义为代表的江西诗派为中坚，以江西后学（吕本中、曾几）为尾声，这些人无论在理论上还是在创作实践中都试图在遵从形式的基础上超越形式，并且以合乎自然声律为最高的形式理想，这恰与宋代乐论对音乐“音”、“声”等形式因素的重视相得益彰。

本研究总体上按本体论和关系论的脉络分成前后两个层次进行。前四章为对宋代乐论的本体性研究。重点探讨宋代文人、理学家对传统乐论的继承和超越，从而构成文人与理学家两个乐论体系。而无论文人乐论还是理学家乐论都重在义理层面的言说，事实上，随着宋代社会礼乐之乐向音乐之乐转化之事实，乐论关注的问题也逐渐从义理层面向“形式”、“技术”层面靠拢，“声”、“律”问题成了宋代乐论的关注重点，开始“以形论乐”，从而实现了宋代乐论以形式为主的对传统乐论的本体性超越。随着陈旸《乐书》的出现以及理学的时代背景，宋代乐论完成了对传统乐论的总结，同时也对形式化乐论出现具有导源之功，另外朱熹、郑樵等人思想中的“通变”意识使得南北宋之交的乐论表现出较强的包容性，这种包容性体现在兼顾义理和形式、雅乐与俗乐，正因如此宋代乐论便以一种更为浑融的面貌出现并且固定下来，影响着南宋乃至后世的乐论思想，透过南宋后期以及元代的两部类书《玉海》、《文献通考》便可窥其大概。以上为前三章基本思路。第四章重点讨论民间音乐思想与主流乐论的关系，以及雅俗碰撞所导致的

乐论对“雅”与“俗”两个概念的重新定位。

本文第五、六两章是“关系论”研究，即重在探讨已经形成体性并表现出鲜明形式化特点的乐论与文论以及文学创作之间的关系。具体来说，沿袭唐代声诗传统，宋代歌诗创作仍十分普遍，宋人往往以隐括、点化等方式显现乐与诗的融合，此种背景下乐论与文论便呈现你中有我，我中有你的样态，从而表现出诗乐合论的整体态势。在具体文学创作领域，形式化的乐论又反过来对诗文创作产生影响，因此本文以对宋代文坛影响最大的江西诗派作为具体考察对象，试图考证和分析这种影响是否可能以及发生机制。另外，对“关系论”层面的研究本身便是一个开放的结构，在诗歌领域除了江西派诗人之外，尚有很多的开掘的空间。而且也可进一步探讨宋代乐论与词论、曲论、词曲创作的关系[①]等等，这些研究留待日后补充。

[①] 尽管施议对先生已有《词与音乐关系研究》一书出版，但该书重在对两种艺术形式关系之梳理，并未深入到乐论和词论、乐论与创作层面。

第一章 宋代乐论对前代乐论的接受与新变

宋代乐论与前代乐论相比最为特出之处在于一方面有选择性地接受了唐代乐论之影响，另一方面则是直接将理论的触角伸到了先秦六经之中，并以一种“我注六经”的方式形成了宋代独特的乐论思想。如果说唐代乐论以一种博大的胸怀兼容并蓄地将儒家传统乐论和异域乐论（尤其是胡乐体系）加以整合的话，那么宋代乐论（尤其是宋初乐论）则单纯地表现出对儒家乐论思想和道统观念的执迷。在整个宋代乐论的建构过程中突出的表现出既执着于利用六经文字作为理论根据，同时也在义理方面对六经文字加以整合和改造的倾向。这种学术风习在四库馆臣对章如愚《群书考索》的评价中可见一斑：“博采诸家而折衷以己意。不但淹通掌故，亦颇以经世为心。”[①]甚至认为这种折中己意的方式是宋儒的一个缺点：“宋人学不逮古，而欲以识胜之，遂各以新意说诗。其间剔抉疏通，亦未尝无所阐发；而末流所极，至于王柏《诗疑》乃并举《二南》而删改之。儒者不肯信传，其弊至于诬经，其究乃至于非圣，所由来者渐矣。”[②]可以说宋代学人“学不逮古”自然有待商榷，但“以新意说诗”则具有一定的共性，甚至可以认为这是宋代学人的一种基本治学方法。

就乐论来说，这种治学方法则使宋代乐论重新焕发出生机，因此本论文不同意蔡仲德在《中国音乐美学史》中将宋代与元明清时期相提并论，并一概地认为“由于礼教的束缚，由于宋明道学的禁锢，音乐美学思想却不仅囿于《乐记》而无重大突破与发展，而且变得越来越保守，越来越陈腐”[③]的大而泛之论说，恰恰相反，宋代乐论表面看来直接绍习先秦经典（尤其是《乐记》）但只不过将其作为一种理论的生发点，并在此基础上对中国古代乐论进行了历史的梳理和整合，即是说表面上似乎存在一种不合历史逻辑的断裂，实则是一种理性化的超越，对这一点张毅在《宋代文学思想史》中认为：“对生命本体和存在价值的探索，对复杂人性和深邃心灵的体验感悟，构成了宋代作家以写心表意为主而追求人格树立和自我超越的艺术创造方式。”[④]因此，本章论述的重点一方面将厘清宋初乐论与唐代乐论的关系，另一方面将考察宋代乐论对六经的追摹，并在此基础上从美学角度考察宋代乐论的新变之处。

---

① 《四库全书总目提要》卷一百三十五《群书考索》提要，中华书局 1997 年版，第 1784 页。
② 《四库全书总目提要》卷十五《诗补传》提要，第 192 页。
③ 蔡仲德：《中国音乐美学史》，人民音乐出版社 2003 年版，第 20 页。
④ 张毅：《宋代文学思想史》，中华书局 1995 年版，第 14 页。

第一节 唐宋乐论之关系

一、宋初想象共同体之营构

正如上述，宋代乐论从一开始就表现出鲜明的自觉性，表现为对唐代乐论的选择性吸收。而这种自觉性与宋初的政治导向关系密切。宋太祖赵匡胤由于出身行伍，在音乐欣赏方面对当时的俗乐情有独钟，而这种倾向则一直延续到仁宗，但由于被称为艺祖的赵匡胤是采取一种非正常化的方式从后周孤儿寡母的手中取得天下，所以便从骨子理透出一种不自信，而这种情结则成了宋室帝王的集体无意识。

宋朝建国之初，在政治层面便采取了种种措施巩固自己的合法地位，削弱地方兵权、分设三司、重用文人等等，而要想营构一个稳定的政局，并且使之长期持续下去单单依凭政治措施是远远不够的。用西方学者本尼迪克特·安德森的观点，想象共同体的营造、民族国家的认同是一个长期的过程，而在这一过程中以语言为基础的文学艺术的作用是功不可没的。[①]因此宋代帝王自艺祖赵匡胤开始便自觉地思考这一问题，就音乐层面言之，虽然与战国时期魏文侯听古乐“唯恐卧”，而闻新乐“不知倦”的感受相似，太祖、太宗直到仁宗都对俗乐欣赏有加，但可贵之处是他们往往能用理性克制感性，在《冷斋夜话》中有关于太宗亲制琴曲的记载：

> 世传琴曲宫声十小调，皆隋贺若弼所制，最为绝妙。一《不博金》，二《不换玉》，三《峡泛》，四《越溪吟》，五《越江吟》，六《孤猿吟》，七《清夜吟》，八《叶下闻蝉》，九《三清》，十忘其名，琴家但名《贺若》而已。太宗尤爱之，为之改《不博金》曰《楚泽涵秋》，《不换玉》曰《塞门积雪》，仍命词臣各探调制词。[②]

而在《宋史·乐志》中也有相似的记载：

> 太宗所制曲乾兴以来通用之，凡新奏十七调，总四十八曲：黄钟、道调、仙吕、中吕、南吕、正宫、小石、歇指、高平、般涉、大石、中吕、仙吕、双越调，黄钟羽。其急慢诸曲几千数。又法曲、龟兹、鼓笛三部，凡二十有四曲。[③]

---

① （美）本尼迪克特·安德森：《想象的共同体》，吴睿人译，上海人民出版社2005年版。对相关问题的论述见于该书第三章、第五章。

② 转自胡仔《苕溪渔隐丛话》前集卷十六，人民文学出版社1962年版，第107页。

③ （元）脱脱等：《宋史》，中华书局1977年版，第3356页。

在这些记载中，太宗亲自作曲制乐，不但尊奉传统宫调体系进行创制，而且还涉及到“法曲”、“龟兹”、“鼓笛”，而这三部乐恰恰都与异域乃至民间俗乐关系密切，这从一个侧面反映出在太宗朝虽然有雅俗和夷夏观念，但并未上升的自觉的层面。这种倾向在真宗、仁宗朝渐渐则变成了一种自觉甚至是略带强制性的文化诉求，同样在《宋史·乐志》中与对太宗制乐的记载相毗邻，有这样的记载：“真宗不喜郑声，而或为杂词，未尝宣布于外。”[①]这里“杂词”便是当时的新词、新声，但有意思的是帝王吟咏风月、创作新词新声，却“未尝宣布于外”，这似乎与理不合。而合理的解释自然是真宗产生了理智与情感、个人好恶与国家导向之间的冲突，所以不得不犹抱琵琶半遮面。而到了仁宗朝，帝王则直接表示否定俗乐，据载：

> 仁宗洞晓音律，每禁中度曲，以赐教坊，或命教坊使撰进，凡五十四曲，朝廷多用之。天圣中，帝尝问辅臣以古今乐之异同，王曾对曰：“古乐祀天地、宗庙、社稷、山川、鬼神，而听者莫不和悦。今乐则不然，徒虞人耳目而荡人心志。自昔人君流连荒亡者，莫不繇此”帝曰：“朕于声技固未尝留意，内外宴游皆勉强耳。”[②]

这里需要指出的是北宋教坊主要是宫廷中演奏俗乐的机构，据李焘《续资治通鉴长编》记载，宋代教坊的设立最迟不晚于宋太祖登基第二年（961）正月，[③]它与宋宫廷中专门演奏雅乐的机构——太乐署是并立且互为补充之关系，[④]进而可知，仁宗与太宗、真宗相似，不但洞晓音律而且还能自己度曲，并试图在宫廷传播，但是当这种热情与国家主流文化导向相冲突时，也就只能违心的承认对新乐“未尝留意”，只是平时遣兴之作而已了。上面描述的宋初各位帝王看似悖论式的行为，只能将其理解为一种营造想象共同体的努力了。

二、以《文苑英华》看唐宋乐论关系

---

① 《宋史》，第3356页。

② 《宋史》，第3357页。

③ （宋）李焘：《续资治通鉴长编》卷二，中华书局2004年版，第37页。载“建隆二年春正月丙申朔，御崇元殿受朝贺，上服衮冕，设宫悬、仗卫如仪，退，群臣诣皇太后宫门奉贺。上常服，御广德殿，群臣上寿，用教坊乐。”

④ 北宋教坊主要由四部组成：大曲、法曲、龟兹、鼓吹，国初至太祖乾德四年，群臣上寿一直使用教坊乐，十一月后使用雅乐、登歌和二舞，到太宗太平兴国二年，复用教坊乐，太宗淳化三年群臣上寿，开始不再使用教坊乐，复用宫悬、二舞，登歌五瑞曲，后成定制，其与云韶部、钧容直与东西班都是演奏宫廷燕乐的主要机构，从此教坊乐主要用于春秋圣节三大宴、御楼赐酺、上元观灯、赏花、习射、观稼等。北宋的教坊存在了190年之久。《宋史》卷一百二十九载：“靖康二年（1127），金人取汴。凡大乐、轩驾乐、舞图、舜文二琴、教坊乐器、乐书、乐章、明堂布政、闰月体式、景阳钟并虚，九鼎皆亡矣”自此北宋教坊结束。南宋高宗绍兴十四年，重置教坊，但绍兴三十一年（1161）金人大兵压境，复取消教坊，仅存17年。

与上述“尚雅”努力相一致，整个北宋时期由帝王发起，先后经历了六次大规模的议乐活动，其主要内容是试图从规范音律的角度恢复儒家传统“雅乐”，将《宋史》、《续资治通鉴长编》及《宋会要辑稿》对校可知，这六次议乐分别是宋初（960）用后周王朴律、太祖乾德四年（966）用和岘乐、仁宗景祐二年（1035）用李照乐、仁宗皇祐二年（1053）用阮逸和胡瑗乐、神宗元丰三年（1080）用杨杰和刘几乐、哲宗元祐三年（1080）用范镇乐、徽宗崇宁三年（1104）用魏汉津乐。其中具体细节及整体倾向，将在本文第二章“‘形’对‘义’的本体性超越”中详细论述。

因此，从以上对宋初主流审美倾向的介绍中，不难发现宋初与唐代音乐、乐论的整体“尚俗”风尚存在着断裂，本文认为两者之间并不存在直接的承继关系。这一点宋人章如愚在《群经考索》中曾说：“宋朝之乐舞、乐章皆因汉唐之旧乎？曰：非也。汉、唐元会之侈，惟独宋朝不然。”[①]同样，任半塘在讨论唐诗流变时也曾指出：“宋人已自有其民间新兴之歌法与词乐之创造，学者每就此以逆料唐之诗乐，自难悉中。”[②]虽然两人并非完全从理论流变角度讨论唐宋乐论以及审美风尚之间的复杂性，但唐宋用乐实践上的不可通约性似可见一斑。任半塘先生主张的不以宋之用乐现实“逆料唐之诗乐”是切中肯綮的，但笔者试图反其道而用之，即透过对宋初能够反映这一时期审美倾向的诗文总集的考察，分析宋初对唐代乐论及音乐作品的重新整理，发掘宋初乐论与唐代乐论的关系，以及自身的特殊之处。具体来说，将选择宋太宗时期的《文苑英华》作为考察对象，理由有二：首先，太宗时期，广修总集，《太平广记》、《太平御览》、《册府元龟》以及《文苑英华》都产生于这一时期，“如果说《太平御览》和《册府元龟》的编纂是统治阶级最为迫切的借鉴以往政治制度的需要，那么《文苑英华》和《太平广记》的编纂则是继承和发展前代文学遗产的文化需要。”[③]从这个角度看，《文苑英华》包含了丰富的资源，不仅可以透过这些作品看到当时的基本政治倾向，更可以考察基本的审美倾向；其次，《文苑英华》所选作品的范围上迄梁末下至宋初，是对《文选》的后续和补充，共一千卷，从宋太平兴国七年由李昉等人负责编写，到雍熙四年完成。但这部总集的编写并非对前代作品的照单全收，而是有选择性的收录，据宋人史料笔记《麟台故事校证》载其基本方法是“阅前代文集，撮其精要，以类分之”，[④]据此可知，《文苑英华》对作品的选择是通过“撮其精要”的方式进行了。而以什么样的标准为选择的依据便十分重要，也正因如此后世对该书的评价褒贬不一，甚至在其今本序言中，整理者还对此书颇多微词，称：“在作品的收录上，给人一个突出的印象是又滥又缺。以《赋》和《诗》两个部分为

---

① （宋）章如愚：《山堂先生群经考索》续集，卷二十七，北京图书馆出版社 2006 年影印本。
② 任半塘：《唐声诗》，上海古籍出版社 1982 年版，第 263 页。
③ 凌朝栋：《文苑英华研究》，2005 年上海古籍出版社，第 11—12 页。
④ （宋）程俱《麟台故事校证》卷二，张富祥校证，中华书局 2000 年版，第 47 页。

例，其中选录的许多作品，不仅思想内容上空洞贫乏，在艺术上也是堆垛辞藻，敷衍成文，即使用封建选家一般的标准来衡量，也决够不上什么‘英华’。”[①]而本文认为，选择本身便代表一种倾向，通过对其收录作品的考察恰恰可以为我们找到理解宋初乐论思想的依据，鉴于此，本文不对该书作价值评价，而只是通过对所录音乐作品的考订，探索其整体倾向，进而了解宋初乐论的真实情况。在这一层面上，甚至今本《英华》的整理者，也不得不承认：“《英华》所保存的丰富的原始资料，将会帮助我们更加全面地了解当时的社会经济、政治、文化方面的情况，窥见统治阶级的若干意图和动向。”[②]

《文苑英华》选录作家近二千二百人，共分三十八类，其中与音乐相关的记载主要分布在以下七类之中：赋类、诗类、歌行类、策类、判类、议类、记类。所收作品以唐代为主，有明确标明作者的，亦有未作标注者。其中赋类标明作者的共 97 篇，未标明者 23 篇；诗类标明者 158 首，未标者 25 首；歌行类标明者 42 篇，未标者 4 篇；策类标明者 3 篇，未标者 2 篇；判类共 4 篇，都标明作者；记类 3 篇，亦都标明。从上述统计可知《英华》共收乐类篇目 346 篇，除掉未标明作者篇目 67 篇，余 279 篇。对此 279 篇的作者进行统计，所选篇目多于两篇者（含两篇）如下表：

唐代		唐前	
作　者	篇　数	作　者	篇　数
唐太宗	2	梁孝元帝	2
王昌龄	2	梁简文帝	3
元稹	3	（梁）沈约	2
李白	2	（隋）薛道衡	2
李贺	2	（梁）刘孝绰	3
刘禹锡	4	（陈）江总	2
韦应物	3		
杜甫	3		
白居易	10		
刘希夷	2		
张说	2		
李峤	5		
李程	3		
高郢	2		
李子卿	3		
独孤申叔	2		
王起	3		
谢偃	2		

[①] 《文苑英华》序言，中华书局 1966 版。
[②] 同上。

杨希道	3		
张乔	2		
罗隐	2		
朱湾	2		
刘长卿	2		
卢纶	3		
牛叉	2		
顾况	6		
李颀	2		
陈陶	2		

将上述同一作者选录多篇的情况考虑在内，可知《文苑英华》中选录了218位作者的论乐文字。通过上表还可发现，在梁末至唐末的论乐文字中，唐代作品占绝大多数，约占十分之九。而且其中以白居易的作品为冠，共录10篇（首）：《敢谏鼓赋》（赋类）、《好弹琴》（诗类）、《筝》（诗类）、《夜闻歌者》（诗类）、《琵琶引》（歌行类）、《华原磬》（歌行类）、《五弦弹》（歌行类）、《小童薛阳陶吹觱篥歌》（歌行类）、《霓裳羽衣舞歌答微之》（歌行类）、《议礼乐》（策类）。在这10篇中体现了两种倾向：首先，重视对具体乐器、乐舞的描摹。其中既有对这些乐器、乐舞外在形态的咏物性描写，也有对其技巧的刻画，可见这些乐器和乐舞已经作为一种独立的审美客体而存在于文人的视野之中。其次，对乐义的阐发仍属于传统儒家一系。虽然唐代处于胡乐、俗乐盛行的时期，但文人心目中仍执着地潜存一种雅乐观，以白居易《议礼乐》为例，其开篇便提出："臣闻序人伦、安家国，莫先于礼；和人神、移风俗，莫上于乐。二者所以并天地、参阴阳，废一不可也。"并对其原因进行解释，称"礼者纳人于别，而不能和也。乐者致人于和，而不能别也。必待礼以济乐，乐以济礼，然后和而无怨，别而不争"，而且其中寄托着白居易深切的现实关怀，具体来讲就是希望君主能"命司礼者，大明唐礼"、"诏典乐者，少抑郑声"。事实上，白居易的乐论思想并不是可以单单用《议礼乐》一篇便可以涵盖的，在白氏的论乐文章上还有两篇非常重要，分别是《沿革礼乐》和《复乐古器古曲》，虽然这两篇总的倾向上与《议礼乐》有相通之处，但更为重要的是其中还包含一定的通变意识，即也存在对"是古非今"观念的反拨。如在《沿革礼乐》[①]中便明确地反对"总章辟雍、冠服簠簋之制一不备于古，则礼不能行矣；干戚羽旄、屈伸俯仰之度一不修于古，则乐不能和矣"的泥古主张，认为制礼作乐甚至音乐欣赏应该"酌于人情"，重点应该在精神层面得其"意"和"情"，称"得其意，则五帝三王不相沿袭而同臻于理；失其情，则王莽屑屑习古适足为乱矣。故曰：行礼乐之情者王，行礼乐之饰者亡。"同样，在《复乐古器古曲》篇中也存在类似论述，不赘述。

[①] （唐）白居易：《白居易全集》，上海古籍出版社1999年版，第896页。

通过上述分析可知，尽管白居易的整体乐论思想尚属于传统儒家一系，但这并不意味这他便机械的泥古、学古。而这两篇构成白氏思想重要一极的作品却被有意地排除了，这似乎能够表明一定的问题。如果对白氏作品的选录尚属偶然性个案的话，那么在《文苑英华》中甚至将一类作品都进行削足适履式的辑录，其中被人诟病最多的是赋类和诗类，如上引今本《英华》的整治者在序言中所说“以《赋》和《诗》两个部分为例，其中选录的许多作品，不仅思想内容上空洞贫乏，在艺术上也是堆垛辞藻，敷衍成文”，本文试图通过对这些作品的集中梳理，以发现其总体倾向，故选择其中占据篇幅最大的赋类进行统计，兹列于下：

篇　名	主题句
筝赋一首	“笑素弹之未工，疑秦宫之讵和。”
金錞赋一首	“若古之礼器，饰军和乐者矣。”（此引《淮南子》）
琵琶赋一首	“感物动神，和心悦耳。”　“以畅皇风之威武，悦大雅之神心者也。”
笙赋一首	“既研精於旧史，变流悦於新声。”“纵调文於雅笛，留神思於和笙。”
洞箫赋一首	“兹声之开塞，匪天地兮同和，孰能与夫偕极？”
埙赋一首	“埙之自然，以雅不僭，居中不偏。”
箜篌赋一首	“乐因心而乃发，惟弘雅焉。”
笛赋一首	“宅君之掌握，愿度曲兮。布君之礼乐，傥不遗于赏筵。”
玉磬赋一首	“夫乐之所属，本于化俗。方将审音以知政，岂在雕金而镂玉丽矣哉？”
泗滨浮磬赋二首	“故知秉文者必有时，藏器者不终否。理代之音既作，移风之义斯起。若不闻《大韶》《大濩》，庸讵知夫石之为美”、“制礼作乐，实忘已以爱人。”
笙磬同音赋一首	“清明广大之谓乐，度曲节奏由乎器，既克谐于五声，谅同归乎一致。”
子击磬赋一首	“道之行如磬之声，合于制度，发以清英，应小大以随击，拊原始终不可将迎。”
匏赋一首	“听斯匏之音也，可以知太平之阶。”
太常观乐器赋二首	“昔者圣人之作乐也，将以动天地、感鬼神、节风雅、导人伦，乐假器而成用，器以乐而见珍。”
观乐器赋一首	“乐为和物之所，器乃积声之地。”
太常观四夷乐赋一首	“其非今非古，乍浊乍清，不杂中华之乐”、“贺华夷之混一。”
太常释奠观古乐赋一首	“作以崇德，和而不淫”、“乃知雅音为邦家之本。”
冬至日陪位听太和乐赋一首	“乐自上古兮，和洽是闻……则知天授圣而正历，圣应天而劾勋。”
太常新复乐悬冬至日荐之圜丘赋一首	“虽化洽时和，惟善政所致，而风移俗易，将复乐之由。”
吴公子听乐赋一首	“信可以察邦国政教之盛衰，见造化阴阳之情状。”
吴公子听乐观风赋一首	“省乐之理，明乎否泰。方且乐于无声，又何假闻乎自邹？”

钧天乐赋三首	“致中和而广被，诚教化之孔昭，是曰钧天之乐也，又何万舞之与九韶”、“和乐发音，与梦寐而潜契；精诚自感何耳目之能营”、“是惟德盛者能感，匪词工者足愉。”
云韶乐赋一首	“噫我乐之方作也，天保定，武功成，绍尧光泽，嗣武重明。”
君臣相遇乐赋一首	“作乐崇德”、“仰乾坤之德，知乐之所由兴；观君臣之和，知乐之所由作。”
献凯乐赋一首（高郢）	“恺乐象功”、“观其钟鼓克谐，羽旄繁会，伊德音所发，实神功是赖。”
霓裳羽衣曲赋三首	“玄宗之圣代制霓裳之丽曲，岂惟象德以饰喜，将以变风而易俗”、“郑卫之声是远，神仙之曲是亲，雅音奏而合律，妙乐作而入神”、“至乐修大道。”
功成作乐赋一首	“功成作乐，乃知乐之为大。”
作乐崇德赋一首	“乐作而万方草偃，德表而八裔风趋。”
律和声赋一首	“见象声律，以和万方。”
奉制试乐为御赋一首	“播盛德者乐为之本。”
大合乐赋一首	“乐者制也，所以道天和、全人性，故作之以崇德，审之以知政，王者敬其事而阐其道，顺其时而行其令。”
箫韶九成赋一首	“圣人顺天道防人欲。布和以调其性，宣乐以察其俗。气将导志，五声发以成文；化尽欢心，百兽率而叶曲。”
闻韶赋一首	“《韶》则尽美，听何可忘。况至德之斯过，聆奇音之孔扬。天纵多能，信以嘉乎击拊”、“幸赋韶乐之遗音，美哉尼父。”
乐九成赋一首	“先大乐，缉正声，更协五变，亲和九成。”
洞庭张乐赋三首	“是乐也，乃不朽之德音”、“聆黄帝之遗音，澹乎至察，天非私覆，称其德以无三”、“所以事与时并，名与功偕，群方既睦，庶尹允谐。”
乐理心赋二首	“心为灵府，乐有正声，感通而调畅之理自得，欣合而邪僻之虑不生”、“夫乐之作也，一动一息心之理也。”
乐出虚赋一首	“和而出者乐之情，虚而应者物之声。”
齐人归女乐赋一首	“若鉴鲁道之有荡，放郑卫而不归。则可以得域中之大，致天下之肥者矣。”
埙篪相须赋一首	“为合雅而谐声，故殊形而共理。”
无声乐赋二首（高逞、张楷）	“乐而无声和之至……乐云乐云钟鼓云乎哉。”、“圣人张乐于无声之境，以造化夫寰区。乐之作焉，所以节百事。”
审乐知政赋二首	“审音达性，飞沉翔泳，自上化下，敢告执政”、“乐之为乐也，布五气，和八风。政之为大也，包有截，被无穷。”
乐德教胄子赋六首	“敷乐德而宣化育。长能从而可久，幼能正以不黩”、“至乐之极兮，德教所畜”、“於与乐乎，实教人之大本”、“国有学，家有塾。播乐德之文采，率胄子以化育。”、“播崇德为宣风之始，训国子为化人之本。”、“乐之教也，义微而婉。”
焦桐入听赋一首	“桐之成器，待其人而克定；桐之有声，非其人而靡听。”
无弦琴赋一首	“心和即乐畅，性静则音全，和由中出，静非外传。”
五色琴弦赋一首	“既为事而为物，有臣而有君。哀而不惨，乐而不分。著

	万物之情性，和二气之絪缊。”
孔子弹文王操赋一首	“文王有声，惟圣能审。初弹雅操，知德音而有怀；稍奏遗音，觉仪形之可禀。”
钟期听伯牙鼓琴赋一首	“小人之述得回君子之心，侥能顺听，欲仰诉于知音。”
钟期听琴赋一首	“贵知音为难，感钟期善听。”
朱丝绳赋二首	“苟中正之可进，愿从绳而已乎”、“君子体直以为象，履中而立身。岂委曲而取媚，将劲挺而惟新。”
昭文不鼓琴赋一首	“人心静为常，琴心虚为主……琴默而美昭，信仁静而道合。”
吹竹学凤鸣赋一首	“律候以正，其惟大圣。亦何必取凤声之竹，然后测阴阳之令？”
笛声似龙吟赋一首	“夫神物之相应者，无能及此。”
宣尼宅闻金石丝竹之声赋二首	“皇家始崇儒礼，莫先褒圣。尊素王之号，广旧宅之敬。侥逸韵之再闻，播乎乐府之盛”、“音声之道感通，咸听此而知德。”
听歌赋一首	“夫乐者，所以通神明，节情欲，和天地，调风俗。观往代之遗风，览前贤之轨躅，莫不治乱斯在，兴亡攸属。”
歌赋一首	“诗言志，律和声，察乎歌以形言声，以导律时。”
歌响遏行云赋一首	“志同则千里而应，不同则造膝而悖。”
善歌如贯珠赋四首	“妙为曲者畅于情，乐为心者和于声”、“歌有能者，珠有至精，既审音于条畅，因取象于圆明”、“歌者达其志，曲者导其情。方假象以微妙，将类珠而取明”、“珠以编次，歌以继声。美绵绵而不绝，状累累于已成……以节为珠，以声为纬。”
观舞赋一首	“可以治定制礼，可以功成变乐。”
舞赋一首	“乐者所以节宣其意，舞者所以激扬其气。”
开元宇舞赋一首	“礼以训俗，乐以移风，粤我皇兮是崇。宇以形言，舞以象德。”
两阶舞干羽赋一首	“舞比干羽，文化区夏。在昔则格虞氏之远人，于今则彰我朝之风雅。”
舞中成八卦赋三首	“乐之容，舞为则，导于情，崇于德。制其衣而五方咸备，颂其序而八卦不忒”、“卦为体德，舞以象功”、“舞者乐之容，卦者象之则，故因舞以成卦，乃观象以知德。”
国子舞赋一首	“乐以平其心，舞以发其貌……教人于忠孝。”
湖南观双柘枝舞赋一首	“献柘枝之妙舞，佐清宴于良时。”
鹦鸲舞赋一首	“知鸿鹄之志，不与俗态而同尘。”
霜钟赋一首	“自然之声，无假於烦手，特违之分，不资於胜口。”
夜闻山寺钟赋一首	“吾欲不书山钟之状？何歌于斯，咏于斯。”
观铸钟赋一首	“惟良匠之镕铸，尚其如此；况鸿钧之陶冶，行乎至公。”
洪钟赋一首	“昔者皇帝度六律，和五音；率伶伦之士，总金石之金；将合乐以教令，俾洪钟以平心。”
鼓钟于宫赋一首	“征鼓钟于前闻，诚修身之善喻。始自中出，终能外布……君子之听钟，非其铿锵而已。”

敢谏鼓赋一首	“鼓因谏设，发为治世之音。谏以鼓来，悬作经邦之柄。”
记里鼓赋一首	“异哉鼓之设也，恢制度于天邑。佐大礼于时行，赞盛容而立之斯立。”
长乐钟赋一首	“总众美以混成，亮吹万而得一……怀洪音而未发，敢虚心而待扣。”
谏鼓赋一首	“惧德化之失，虑政刑之堕。必伫斯音，用补其过。”
六街鼓赋一首	“是知街之设也，所以通达幽深。鼓之悬也，所以发扬声音。岂独警其当路，亦用革其非心。”

通过上述列表可知，这些作品的主题基本是大同小异的，总而言之都是不厌其烦地宣扬儒家乐论的“雅正”观。其中所反映的倾向与上述选录白居易作品的倾向如出一辙，即一方面开始将乐器作为独立的审美客体来吟咏。另一方面基本未脱离“文以载道”的儒家传统，很多篇目从标题到内容都亦如此，如《作乐崇德赋》、《功成作乐赋》、《律和声赋》、《审乐知政赋》、《乐德教胄子赋》等等，从这个意义上可以认为“《文苑英华》的编纂对宋初文学有一定的引导意义”并且“反映出宋初这些宫廷臣僚，乃至皇帝的文学观”因此“《文苑英华》同样具有文学批评意义”。[①]同理，从音乐的角度看待《文苑英华》，它也同样具备重要的批评意义，其所反映出的基本乐论倾向构成了北宋初期独特的自觉雅化风习，这也对整个宋代的主流音乐观起到了重要的奠基作用，对此王小盾先生曾从史书编纂角度阐发之，“在《新唐书》的编著者看来，俗乐进入宫廷的过程也就是俗乐雅化的过程。在他们看来，俗乐一旦用于仪式，便与政治教化有关，其歌辞也不再是以满足人们审美需要为功能的文学。换言之，两《唐书》对音乐典籍的归类，表现了雅乐意识逐渐加强的倾向。《新唐书》这种把乐府歌辞归入经部的方式，被《崇文总目》、《四库阙书目》、《中兴书目》、《衢本郡斋读书志》等宋代书目所沿用，证明它代表了盛行于宋代中期的时代倾向。”[②]

因此，本文认为从音乐和乐论角度来看，宋初乐论的基本审美倾向与文学的发展恰好走向了相悖的两极。唐代的整个乐论思想并未对宋初的基本倾向形成直接的影响，这一点从《文苑英华》的带有倾向性的辑录可见一般（这部分作品并不能代表唐代整体的乐论思想），程千帆先生曾对宋初文学进行总结称“自太祖、太宗到真宗时期，诗、文、词、赋大体上都是继承着晚唐、五代的风格”，[③]就具体创作而言，此言非虚，但就理论层面言之，尤其是对乐论而言，更多的则是有意识地对最本真的儒家乐论传统的追摹，这一时期所有与音乐相关的作品都是在“雅正”传统的笼罩下进行的，自然其理论多不出儒家六经樊篱，但若细究便可发现，这些观点甚至是语句多与《乐记》有关。

[①] 凌朝栋：《文苑英华研究》，上海古籍出版社 2005 年版，第 22—23 页。
[②] 王小盾：《中国音乐学史上的“乐”“音”“声”三分》，《中国学术》2001 年第 3 期，第 59 页。
[③] 程千帆、吴新雷：《两宋文学史》，上海古籍出版社 1991 年版，第 1 页。

第二节 文人乐论之体系性建构

与前述的宋代乐论直接沿袭六经思想相一致，在六经中其对《乐记》言论和思想的接受是最重要也是最具代表性的。宋初范仲淹就在《上时相议制举书》中明确提出了“宗经”的观点：

> 夫善国者莫先育材，育材之方莫先劝学，劝学之要莫尚宗经。宗经则道大，道大则才大，才大则功大。盖圣人法度之言存乎《书》，安危之几存乎《易》，得失之鉴存乎《诗》，是非之辨存乎《春秋》，天下之制存乎《礼》，万物之情存乎《乐》。故俊哲之人入乎六经，则能服法度之言，察安危之几，陈得失之鉴，析是非之辨，明天下之制，尽万物之情，使斯人之徒辅成王道，复何求哉？[①]

可以说宋代乐论就是在《乐记》等先秦经典基础上的再发展，在众多论乐文字中对《乐记》中观点、范畴、定义的引用是最多的。经过笔者筛选，在宋代文献中直接提及《乐记》的就有 70 部之多，而对《乐记》文字和思想的引用更是不计其数，祈海文在谈到儒家乐教时曾指出：“《乐记》不仅是儒家乐教思想成熟的标志，而且可以说也标志着儒家乐教思想的完成，后世虽然仍有相关探讨，虽然在某些方面思考更为细致、深入，但总体上仍无法超越《乐记》的水平。”[②]此说不免有过于极端之处，本文认为先秦《乐记》在中国古代乐论中地位确实举足轻重，某种意义上它是中国古代乐论的开先河之作，对后世影响深远，但并未形成完整的理论体系，而真正实现中国乐论体系化的时期应该是在理学参与下的宋代（下一章将论及）。但透过祈海文的这一评价，足见《乐记》地位之重要。概而言之，宋代乐论对《乐记》的继承和接受包括两种方式：其一是义理性接受，即将《乐记》奉为经典，以之为论据阐发乐论思想，这种接受方式对《乐记》原有思想、范畴进行改造，使之更加深刻，并符合宋代社会实际，基本属于复古一系；另一种方式是哲学性接受，以《乐记》中所反映的义理为起点，加以哲学化的升华，从而建构新的乐论思想或哲学体系。第一种方式主要反映在文学家的乐论思想中，以范仲淹、欧阳修、苏轼等人的理论为代表，而第二种方式主要反映在理学家的乐论思想中，如张载、二程、朱熹等人的接受方式就是如此。本节所要探讨的是第一种方式的接受，第二种接受方式将在下一章论及。

概而言之，在义理性接受以《乐记》为代表的前代思想方面，主要集中在几个先秦就已经提及的美学范畴上，对这些范畴的进一步深化构成了北宋文人乐论

---

① （宋）范仲淹：《范文正公集》卷九，四部丛刊初编缩本，第 176 册，第 73 页上。
② 祈海文：《儒家乐教论》后记，河南人民出版社 2004 年版。

的精髓，其中最为核心一个的是“和”，其他范畴如“德”、“移”都是围绕“和”而展开的。

就“和”这一美学范畴而言，它作为中国古典美学的一个重要范畴，在《乐记》中大量出现，“和”在各篇中的意义尽管有一定的差别，但其核心意义仍是“和谐”、“调和”之意，这一范畴在《乐记》中出现并非偶然，而是有着深厚的历史积淀，这就有必要对之加以考察和梳理。“和”在甲骨文中作“ ”，金文中作“ ”，即“龢”，《说文解字》释“龢”为“调也。从龠，禾声，读与和同”，[①]段注称“经传多假和为龢”，因为在《说文》中另有口部的“和”字(龢在龠部)，释为“相应也，从口禾声”，[②]尽管“龢”与“和”为两个字，但正如段注“经传多假和为龢”之说，后世已将两字统一，存在不同理解的只是对其意义的解释从“龢”还是从“和”，《尔雅》中《释乐》篇称“大笙谓之巢，小者谓之和”认为“和”是小笙的名称，郭沫若从此说，视之为一种编管簧乐器，所以后世有将“和”引用为笙的合奏之说。综而言之，“龢”与“和”在《说文》中尽管是相异的两个字，但意义是相近的，故后世经传可合二为一，都可理解为调和、和谐之意，或者说是两种意义的折中。《乐记》中所说的“和”，首先是乐自身之和，音韵和谐的乐音被称之为“和乐”，而只有具备一定道德修养的人才可以体会到这种“和乐”，并在此基础上进行演奏和鉴赏，从这个意义上说“和乐”也是用于检验君子人格的工具，所谓“和顺积中，而英华发，唯乐不可以为伪”(《乐象》)、“顺气成象而和乐兴焉”(《乐象》)。而“和”的最高境界则是超越有形的个体，实现“与天地同和”，达到这种程度的乐才可称之为“大乐”(即儒家对音乐的最高定义)，故在《乐记·乐论》篇中称“乐者，天地之和也……和，故百物皆化”。这种对乐之“和”的情有独钟，一直在中国音乐美学史中延续着，到了宋代也不例外。只不过在宋代乐论中已经将整体之“和”加以细化，从而使这一美学范畴在音乐领域更具体系性，这是宋人对中国古代乐论的贡献。本文认为宋代乐论中所提及的“和”至少包含三个层次的意蕴：和心、和天地、和民。

一、乐与“和心”：道德伦理的继承

“和心”是宋人谈“和”的逻辑起点，对于崇尚理性的宋代文人来说，他们更多的是吸收儒学中思孟学派重视“内圣”的价值诉求。所以宋代乐论普遍存在向内转倾向，无论是后面要论及的理学家乐论还是文学家乐论都或多或少地沾染了这一习气。欧阳修在《国学试策三道·第二道》中尝言：“盖七情不能自节，待乐而节之；至性不能自和，待乐而和之。圣人由是昭天命以穷根，哀生民之多欲，顺导其性，大为之防。为播金石之音以畅其律，为制羽毛之采以饰其容，发

[①] (清) 段玉裁：《说文解字注》，上海古籍出版社 1984 年版，第 85 页。
[②] 同上，第 57 页。

焉为德华，听焉达天理。”[①]从中不难看出，在欧阳修眼中乐不仅能起到节制情欲的作用，更为重要的是它还可达到“顺导人性”之目的，虽然欧阳修继承了儒家乐论略带神秘性的特点，但亦可从中看到乐的作用之巨大，于是其在《书梅圣俞稿后》中对乐的这一作用又进一步申说，他认为乐的作用可以“动荡血脉，流通精神，使人可以喜，可以悲，或歌或泣，不知手足鼓舞之所然”[②]完全可以将这段话理解为是对“乐者，所以感人心”以及“情动于中而行于言”之传统乐论思想的综合表述，欧阳修主要生活于宋仁宗朝，是古文运动的主要倡导者，对传统乐论自然较为熟悉，这自然不足为奇。但对于他的另一篇乐论文字《送杨寘序》，便不能如此简单地解读了，现节录如下：

> 予尝有幽忧之疾，退而闲居不能治也，既而学琴于友人孙道滋，受宫声数引，久而乐之，不知疾之在其体也……而纯古淡泊，与夫尧舜三代之言语、孔子之文章、《易》之忧患、《诗》之怨刺无以异。其能听之以耳，应之以手，取其和者，道其湮郁，写其忧思，则感人之际亦有至者焉……然欲平其心以养其疾于琴亦将有得焉。[③]

此段文字在朱长文的《琴史》中亦有所记载，一方面以自己的亲身经历道出了音乐对人产生作用的方式，即通过作用于人心（精神），而达到愉悦肉体并解除痛苦的过程，正如有的学者所言：“欧阳修一方面强调外见、重力行，另一方面要求‘内有’，重‘忿郁’，他与梅圣俞等人在这种外内结合的基础上，将唐末枯淡、味外味的思想进行了改造使之从偏于师心走向师物与师心的统一。”[④]而其另一个重要价值在于，欧阳修谈到了“琴”，这并非偶然，对琴的钟爱自陶渊明、嵇康时代开始在中国文人中间就始终没有中断过，而到了宋代这种倾向更为明显，如果说唐代的代表乐器是琵琶，那么完全可以将琴定义为宋代乐器的显贵者。

和心及其载体

因此下面的问题是，好琴与“和心”又有何种联系呢？本文认为，宋代乐论中所谈到的“和心”与前代相比最大的不同在于它已经脱离了宽泛而带有形而上特点的抽象说理，而是以“琴”为这一思想的外在载体，从而使“和心”变得可操作且具体可感。于是宋人出现了大量咏琴诗，其中最具代表性的要数苏轼及其门下弟子了，据统计[⑤]苏轼咏乐器诗共有六十六首，其中咏琴诗共三十首，《苏轼文集》中有关琴的文章约三十篇。卷十九有《文与可琴铭》、《十二琴铭》（《震陵

---

① （宋）欧阳修：《欧阳修全集》卷七十一，李逸安点校，中华书局2001版，第1032页。
② 《欧阳修全集》卷七十三，第1048页。
③ 《欧阳修全集》卷四十四，第629页。
④ 于民：《中国美学史资料选编》，复旦大学出版社2008年版，第14页。
⑤ 以下统计见于杨晓蔼：《宋代声诗研究》，中华书局2008年版，第277—278页。

孤桐》、《香林八节》、《号钟》、《玉磬》、《松风》、《古娲黄》、《南风》、《归鹤》、《秋风》、《渔樵》、《九州岛璜》、《天球》)、《杨次公家浮磬铭》、《法云寺钟铭》、《邵伯埭钟铭》。卷六十五有《渊明五弦琴》。卷七十一有《杂书琴事十首》(赠陈季常):《家藏雷琴》、《欧阳公论琴诗》、《张子野戏琴妓》、《琴非雅音》、《琴贵桐孙》、《戴安道不及阮千里》、《琴鹤之祸》、《天阴弦慢》、《桑叶揩弦》、《文与可琴铭》。《杂书琴曲诗十二首》(赠陈季常):《子夜歌》、《凤将雏》、《前汉歌》、《阿子歌》、《团扇歌》、《懊侬歌》、《长史变》、《杯柈舞》、《公莫舞》、《公莫渡河》、《白纻舞》、《瑶池舞》。又有《书士琴二首》(赠吴主簿)、《书<醉翁操>后》、《书文忠赠李师琴诗》、《书林道人论琴棋》、《书仲殊琴梦》、《书王进叔所蓄琴》。透过这些诗歌、文章足见苏轼对琴的重视程度,其门下弟子亦然,黄庭坚有《听崇德君鼓琴》、《西禅听戴道士弹琴》、《次韵无咎阎子常携琴入村》、《招戴道士弹琴》、《赵景仁弹琴舞鹤图赞》;晁补之有《琴中宫调辞》、《听阎子常平戎操》、《阎子常携琴入村》、《李成季得阎子常古琴作》;李廌有《霹雳琴》等,对于苏轼及其门下弟子对琴的重视,杨晓蔼在《宋代声诗研究》中认为其与"'古乐'丧失以及诗乐不振的现实息息相关"。[①]本文认为对琴声的重视固然与宋代的复古运动相关,但更为重要的原因似不完全限于此,宋人对古乐的推崇并不仅仅是为了单纯地复兴古代雅乐体系及礼仪规范,更为重要的是一种寄托性情的需要,而一贯重视内心恬适与满足感的文人尤其如此,这恐怕是以苏轼为代表的宋代文人尚琴的根本原因,所以苏轼在《舟人听大人弹琴》中才说:"无情枯木今尚尔,何况古意堕渺茫。江空月出人响绝,夜阑更请弹《文王》。"而在《听僧昭素琴》中则表现的更为明显,其诗云:

至和无攫醳,至平无按抑。不知微妙声,究竟何从出。

散我不平气,洗我不和心,此心知有在,尚复此微吟。

苏轼乐论在北宋文人中较为特殊,在其中经常可以看到释道思想的影子,这与其追求"空故纳万境"(《送参寥师》)的审美心态是密不可分的,其"散我不平气,洗我不和心"恰是这种以空和静为主的审美心态的反映。并在此基础上追求心灵乃至自我整体的平和宁静,而其对琴音的理解恰与这种心态相关,正如吴功正所言:"宋代美学讲究用生活事实来验证审美现象,正因为如此,苏轼就重视以接受主体的生活经验来应验作为对象的作品。"[②]

而这一潜在的内心要求早在宋初范仲淹的《与唐处士书》中便已经表现得很明晰了:

---

① 《宋代声诗研究》,第278页。

② 吴功正:《宋代美学史》,凤凰出版集团2007年版,第95页。

东宫故谕德崔公，其人也得琴之道，志于斯，乐于斯，垂五十年。清静平和，性与琴会，著《琴笺》，而自然之义在矣。某尝游于门下，一日请曰："琴何为是？"公曰："清厉（丽）而静，和润而远。"某拜而退，思而释曰："清厉而弗静，其失也躁；和润而弗远，其失也佞。弗躁弗佞，然后君子，其中和之道欤！"[①]

文中的崔公是曾任太子谕德的崔遵度，《宋史》称其"善鼓琴，得其深趣"，并且性情疏淡，每退朝则于自家小亭中"弹琴独酌，翛然自适"。[②]这段描述正与范文中"清静平和，性与琴会"的描述相符，同时亦可知范仲淹十分推崇这种乐论思想，而范氏以及苏轼的可贵之处在于将琴、和、心三者集中于一处，并使之相互勾连，认为如果琴音不能达到清丽与宁静的结合则会使人的内心变得躁动（燥），如果只是音节和润而缺乏远致，则易使人的心灵变得柔弱（佞），只有实现刚与柔、远与近的统一，才会使人变得充盈，惟其如此才能真正的实现"中和"之道，所以朱长文才在《琴史·叙史》中不无自信的称"夫琴者，闲邪复性，乐道忘忧之器也"，[③]并认为"琴有四美，一曰良质，二曰善斲，三曰妙指，四曰正心……是故良质而遇善斲，善斲而既成而得妙指，妙指调而质于正心，然后为天下之善琴"（《琴史·尽美》）。[④]在《尽美》中所提到的四美，实质上也是有等级区别的，前三者侧重物理层面的属性，而他所主张的第四美实则侧重对琴乐之作用的界定，他所指的"正心"就其实质而言就是"和心"，这几乎成了琴乐演奏的最终目的，也正是在此基础上，后来明人徐上瀛才将"和"列为二十四况（即与琴乐相关的二十四中审美范畴）之首，其地位远在"静"、"清"、"古"、"远"这些范畴之上，被称为"首重者"，而其核心内涵恰恰是"神闲气静，蔼然醉心"[⑤]的。

正如音乐理论家修海林所说"宋代音乐思想中，多见强调心之于音在审美活动中起主导作用的理论"[⑥]一样，宋人更注重儒家美学中"诚意"、"正心"的一面，并将其放在首位，在此基础上才是对于民众乃至天下的责任心。也许这与儒家思想历经千余年的风波洗礼，开始与释道合流，并最终形成宋代理学的大文化背景不无关联（理学家的乐论思想和倾向将在下节谈及），但不管如何就儒家乐论而言已经脱离了传统的形而上传统，进而实现了道器的完满融合，这一点在宋

---

① 《范文正公集》卷九，四部丛刊初编缩本，第176册，第75页下。
② 《宋史》卷四百四十一，第13063页。
③ （宋）朱长文：《琴史》卷六，故宫珍本丛刊本，海南出版社2000年版，第465册，第48页下。《琴史》作为对宋代之前琴乐及琴乐思想的总结性著作，不仅对宋之前有代表性的琴学著作如嵇康《琴赋》、薛易简《琴决》加以继承和吸收，而且也对南宋朱熹之《紫阳琴铭》乃至明末清初徐上瀛的《溪山琴况》产生了重要影响。
④ 同上，第47—48页。
⑤ （明）徐上瀛：《溪山琴况》，清康熙十二年蔡毓荣刻本，"和"况。
⑥ 修海林：《音乐美学通论》，上海音乐出版社2000年版，第145页。

代上述文学家的理论中表现尤为突出。

和心的本质及表现

诚如上文所述，宋代乐论实现了琴与“和心”之间的勾连，那么下面要解决的问题是“和心”的本质在宋人眼中究竟何义或如何表现？本文认为宋人对“和心”的解释就是“收其放心”，这一概念来自司马光，检阅《传家集》[①]可知，司马光对音乐尤其是音律问题十分关注，曾与范景仁（即范镇）多次通信讨论音乐问题，而后者早在仁宗朝就已经积极讨论国家的乐制问题了，其基本主张是在音律和谐的基础上追求整体的和谐，据《续资治通鉴长编》仁宗皇祐二年六月记事，载：“窃惟乐者，和气也，发和气者，声音也。声音之生，生于无形，故古人以有形之物传其法，俾后人参考之，然后无形之声音得，而和气可导也。”[②]即追求通过对有形之乐器的规范而实现无形之声音的和谐，因此同之前的李照、胡瑗等人相似，他们都积极主张进行音律革新，所不同的是他们在具体方法上存在差异，范镇之律在哲宗朝被最终采纳，但不久即被废止，《长编》哲宗元祐四年记事载“五月癸巳，诏范镇所进乐法，内有可行事件，参定闻奏。礼部、太常寺言：‘范镇乐法自系一家之学，与见行乐制不同，难以摘取于见行乐内相参增损。’”[③]正是围绕与音律相关的一系列问题，司马光与范镇进行了一系列讨论，在《传家集》中现存此类书信23通，尽管两人观点未必完全一致，但司马光对范镇推崇备至，并曾亲自为其作传，称：“范景仁之勇决，皆余所不及也，余心诚服之。”[④]正是在他们的书信讨论中，司马光的重要乐论思想才得以彰显，而这些思想的核心便是对“和心”的进一步解释——“收其放心”。这一主张是在司马光的第三通书信《答范景仁书》[⑤]中阐发出来的，兹节录如下：

> 夫中者，天地之所以立也，在《易》为太极，在《书》为皇极，在《礼》为中庸，其德大矣、至矣、无以尚矣……就其小小者言之，则养生亦其一也。何以知之？夫人之有疾也，必自于过与不及而得之。阴、阳、风、雨、晦、明必有过者焉，饥、饱、寒、燠、劳、逸、喜、怒必有偏者焉，使二者各得其中，无疾矣……是故调六律、五声、八音、七始以形容其心，制吉、凶、宾、军、嘉礼以轨物其德，使当时及后世之人虽四海之远，千载之久，听其乐则洋洋乎其心和，常若圣人之在其上；循其礼则肃肃然其体正常，若圣人之处其旁。是以大夫无故不撤簨簴，士无故不撤琴瑟，朝夕

[①] 本文所录司马光之书信悉据文渊阁四库全书本《传家集》。另有宋刻本《温国正公文集》，现已由北京图书馆出版社于2004年影印出版，是为中华再造善本本。据笔者考订，文渊阁本与宋刻本所录与本论文相关之文章内容一致，仅标题及卷次有所出入，故本文从文渊阁本。

[②] 《续资治通鉴长编》卷一百七十二，第4184页。

[③] 同上，卷四百二十七，第10333页。

[④] （宋）司马光：《传家集》卷七十二，文渊阁四库全书本，第1094册，第658页上。

[⑤] 此通书信在宋刻本《温国正公文集》中名为《答景仁论养生及乐书》。

出入起居未尝不在礼乐之间，以收其放心，检其慢志。此礼乐之所以为用也。[①]

在这段文字中，司马光将自然界风云变化以及人的生老病死都与“中和”相联系，并进一步认为礼乐是实现“中和”的途径，对于乐而言，它可以“洋洋乎其心和”最终达到“收起放心，检其慢志”的目的。这里的放心便是放纵之心，“收放心”即是约束、克制放纵之心之意，早在《尚书·毕命》中就有“虽收放心，闲之惟艰”的句子，只有对浮躁的内心加以约束方能内省反观，清人秦笃辉在《平书·物宜上》中称：“放心收则心体静。”[②]郭沫若更是认为：“人一成年，天性日日为社会所汩没，实在是时常须得涵养反省，收收自己的放心。”[③]这种对内心的节制同传统儒家的“乐统同，礼别异”的思想是相统一的，只不过一贯以来的礼乐互补传统，已经使“乐”这一表面看来无功利的艺术形式也具有了礼的性质，所以紧接着司马光补充称“圣人造次而动，不爽于和；纵心所欲，不失其中”。除此之外，司马光作为北宋中后期复古思想的重要代表人物，他的这种求“和心”、“收其放心”的思想是贯穿于思想始终的，在其它几篇信札中仍有类似等议论，不再赘述。而其文集中的另一篇文章《中和论》恰可以看做是他的整体思想纲领：

中者，天下之大本也；和者，天下之达道也。智者，如此者也；仁者，守此者也；礼者，履此者也；乐者，乐此者也；政者，正其不然者也；刑者，威其不从者也。合而言之谓之道，道者，圣贤之所共由也。岂惟人哉？天地之所以生成，万物靡不由之。故曰‘致中和，天地位焉，万物育焉’。……《孔子闲居》曰‘无声之乐，志气不违’，以至于‘气志既起’，《乐记》曰‘易直子谅之心生则乐’，以至于‘不言而信’、‘不怒而威’，盖言乐以中和为本，以钟鼓为末也。[④]

在此，可以鲜明的看出司马光对《乐记》的继承，虽然这种现象在上述诸多北宋文人中都有表现，但司马光的可贵之处恰在于在承续整体思想的基础上将“和心”进一步释为“收其放心”。

综上，与司马光的做法相似，北宋文人的乐论思想基本上是处于“带着镣铐跳舞”的状态，所谓“镣铐”当指以《乐记》为主的儒家乐论传统，而他们又能在此基础上将“和”分成三个层次，并能将抽象的“和心”加以具体化展示并解释，进而在此基础上以“收起放心”定义之，可谓于无声处听惊雷。

---

① 《传家集》卷六十二，文渊阁四库全书本，第1094册，第558上——559上页。
② （清）秦笃辉：《平书》，丛书集成初编本，第26页。
③ 郭沫若：《沸羹集·论读经》，上海群益出版社1950年版，第103页。
④ 《传家集》卷六十四，文渊阁四库全书本，第1094册，第592页上——下。

二、乐与“和天地”：自然伦理的通变

如果说“和心”是宋代乐论“和”之思想的逻辑起点和哲学基础的话，那么其第二个层次便是“和天地”。而之所以会有如此模式，这与继承儒家“正心”而至“平天下”的衣钵不无关系。只不过，宋人在“正心”（即和心）与“平天下”（即和民）之间放入了“和天地”一极，就是说乐在实现了对主体人的作用之外，还要与天地、自然相统一，这样方可真正适用于形而下的人间世界。其实“与天地同和”的思想在传统乐论乃至传统美学中是司空见惯的，《乐记·乐论》篇直接指出“大乐与天地同和”，同时《乐礼》篇亦云“地气上齐，天气下降，阴阳相摩，天地相荡，鼓之以雷霆，奋之的风雨，动之的四时，暖之的日月，而百化兴焉。如此，则乐者天地之和也”，这段文字乃至整个《乐礼》篇都是与《周易·系辞》中的文字相近的，与本段文字相对应，《系辞》云“是故刚柔相摩，八卦相荡，鼓之以雷霆，润之以风雨，日月运行，一寒一暑”，对此，李学勤认为《乐记》直接来源于《周易·系辞》“《系辞》文字凝练，一气呵成，《乐记》则是显得分散而拖沓，因此，两者同出一源是不大可能的，只能是《乐记》沿袭和包容《系辞》的文句”，[①]不管这种思想究竟源于《乐记》还是《系辞》，总之是与儒家传统一脉相承的。除此之外，“和天地”的思想亦与魏晋时期的乐论思想有暗合之处，阮籍《乐论》称：“夫乐者，天地之体，万物之性也。和其体，得其性，则和；离其体，失其性，则乖。昔者圣人之作乐也，将以顺天地之性，体万物之生也。”[②]而在嵇康《声无哀乐论》中则主张：“音声之作，其犹臭味在于天地之间。其善与不善，虽遭遇浊乱，其体自若，而不变也”、“音声有自然之和，而无系于人情。”[③]尽管阮籍与嵇康的整体乐论思想存在很大差异，但乐与天地关系问题上是有些相似的，这也代表了中国儒家乐论在魏晋时期的一种转向，即逐渐从道德伦理转变为自然伦理。

而宋代乐论在这一问题上恰恰是处于一种否定之否定之后的状态，即仍然表现出鲜明的儒家乐论重视道德伦理的特点，但已经是一种较为浑融的伦理体系，其中的自然伦理因素显而易见。这种倾向在欧阳修乐论中也表现较为明显，其在《书梅圣俞稿后》称：

> 凡乐，达天地之和而与人之气相接，故其疾徐奋动可以感于心，欢欣恻怆可以察于声。五声单出于金石，不能自和也，而工者和之。然抱其器，知其声，节其廉肉而调其律吕，如此者，工之善也。……乐之道深矣，故工之善者，必得于心，应于手，而不可述之言也。听之善，亦必得于心而会以意，不可得而言也。尧、舜之时，夔得之，以和人神，舞百兽。三代、春秋之际，

[①] 李学勤：《周易溯源》，巴蜀书社 2006 年版，第 108 页。
[②] （晋）阮籍：《阮籍集校注》，中州古籍出版社 1991 年版，第 55 页。
[③] （晋）嵇康：《嵇中散集》卷五，四部丛刊初编缩本，第 132 册，第 22 页下。

师襄、师旷、州鸠之徒得之，为乐官，理国家，知兴亡。周衰官失，乐器沦亡，散之河海，逾千百岁间，未闻有得之者。其天地人之和气相接者，既不得泄于金石，疑其遂独钟于人。故其人之得者，虽不可和于乐，尚能歌之为诗。[①]

在此，欧阳修承认乐有“达天地之和而与人气相接”之作用，不但承认乐与天地之间的关系，而且也承认了工与器的作用，认为音声之美是只可意会难以言诠的，而其前提恰是天地、人、乐器之间的完满配合，同样的意思在其《赠无为军李道士二首》（其一）[②]表现得更为突出：

无为道士三尺琴，中有万古无穷音。
音如石上泻流水，泻之不竭由源深。
弹虽在指声在意，听不以耳而以心。
心意既得形骸忘，不觉天地白日愁云阴。

该诗明确提到“弹虽在指声在意”的艺术表现技巧，虽然承认主观之“意”对于理解音声的作用，但此处对琴声的描摹却是较为客观的，这琴音仿佛岩石上潺潺的流水之声，曲水缓流源源不绝。在此种天籁之音的陪伴下不由得使人忘却有形之躯体，而于天地精神独往来——“心意既得形骸忘，不觉天地白日愁云阴”，此情此景不禁使人想到嵇中散“目送归鸿，手挥五弦，俯仰自得，游心太玄”的自然化境。这既是一种琴音之美，也是一种天然之美，因此在欧阳修乐论中天地被赋予了一种与自然相关的意蕴。

进而，本文认为欧阳修这种兼容并蓄的乐论思想是其整体道统思想乃至文学思想的写照。欧阳修的道统观在宋代文人中较为特殊，在文与道的关系上，欧阳修既不与宋初柳开等人将文与道混为一谈的做法相同，也对后来道学家重道轻文的极端倾向表示不满，“圣人之文虽不可及，然大抵道胜者文不难而自至也”。[③]而是主张以道为主，同时亦不排除对文的重视，虽然仍存在先与后、第一性与第二性的问题，但这种思想在北宋文人中间确属难能可贵。而另一方面，欧阳修所主张的“道”也与传统意义上的儒家之道略有差异，他虽然承认儒家道统，但此“道”更是一种日常生活之道、自然而然之道，并非传统的儒家伦理之“道”，其对“道”的理解是“履之以身，施之于事，而又见于文章而发之”[④]的充满现实可感性的生活之道。

---

① 《欧阳修全集》卷七十二，第1048页。
② 《欧阳修全集》卷四，第59页。
③ 《欧阳修全集》卷四十七《答吴充秀才书》，第664页。
④ 《欧阳修全集》卷六十七《与张秀才第二书》，第978页。

由此可知，宋人对“和天地”中“天地”的认识是带有两面性的，既从伦理道德层面看待“天地”，也从自然、生活层面看待“天地”。那么下面的问题是宋人乐论是如何看待这两个层面，并调和两者呢？

在这一问题上，宋人采取了一种相对变通的态度观照之，伦理层面与自然层面的“天地”恰与古乐与今乐所表现的对象相对应，古乐以道德伦理为主，今乐则偏向自然伦理。其实上文欧阳修对“天地”重新认识的思想基础是其整体音乐思想中便已具有某种通变之倾向，最为突出的例证便是对史籍乃至目录书的编纂，欧阳修在编纂《新唐书》时有意识地将《旧唐书》中的只有四卷的《音乐志》，改为《礼乐志》十二卷，其中虽然只有最后两志专论音乐，但其总体倾向是将礼与乐放在同样的高度来考察的，并且不满秦汉以后的“习其器而不知其意，忘其本而存其末”[①]的总体倾向，这容易给人传统保守的印象，但在《崇文总目》乐类叙录中又有如下记载：“夫乐所以达天地之和，而饬化万物。要之感格人神，象见功德。《记》曰：‘五帝殊时，不相沿乐。’所以王者有因时制作之盛，何必区区求古遗缺，至于律吕钟石、圣人之法虽更万世可以考也。”在此，欧阳修一方面略显保守，承认乐的感人、象德之作用；而另一方面则主张不必局限于古代音乐风格，“何必区区求古之遗缺”，其突出的表现是将乐书、歌辞、乐府题解、琴书、阮咸谱、鼓吹以及《周优人曲辞》都归入经部乐类，这种思想上承《乐记》“五帝殊时，不相沿乐”及同时代范仲淹“今乐犹古乐”之传统，下启南宋朱熹“酌古今之宜”[②]而用之的思想。而在通变问题上，北宋文人中并非仅欧阳修一人有此观念，与其相似范仲淹就鲜明的提出了这种主张，其在《今乐犹古乐赋》中称：

> 古之乐兮，所以化人；今之乐兮，亦以和民。在上下之咸乐，岂今昔之殊伦？何后何先，俱可谐于雅颂；一彼一此皆能感于人神。原夫惟孟子之谟猷，激齐王之思虑，惠民之道将进，述乐之言斯著。以谓昔时搏拊、实用洽于群情；此日铿锵，亦足康于兆庶。盖在乎君臣交泰，民物兹丰，和气既充于天下，德华遂振于域中，实万邦之所共，谅百世之攸同。听此笙镛，曷异闻《韶》之美；顾兹匏土，宛存击壤之风，孰是孰非，爰究爰度？且何伤于异制，但无求于独乐。移风易俗岂惟前圣之所能；春诵夏弦，宁止古人之有作？若乃均和其用，调审其音，上以象一人之德，下以悦万国之心，既顺时而设教，孰尊古而卑今！六律再推，自契伶伦之管；五声未泯，何惭虞舜之琴？其或政尚滋章，民犹劳苦，乐虽遵于前代，化未畅于率土，曷若我咸臻仁寿，共乐钟鼓。八风时叙，命夔而不在当年；万舞日新，教胄而何须往古？若然则不假求旧，惟闻导和，其制也虽因时而少

[①] （宋）欧阳修：《新唐书·礼乐志》第一，中华书局1975年版，第308页。
[②] （宋）黎靖德：《朱子语类》，中华书局1986年版，第2178页。

异，其音也盖理心而靡他。播兹治世之音，无远弗届；较彼先王之乐，相去几何？今国家大乐方隆，休声遐被，曾不惑于郑卫，自能和于天地，举今古而酌中，与《英》、《茎》而岂异！[①]

在范氏思想中乐音之“通变”带有了最基本的方法论意义，笔者认为在宋代诸多学者/文人中间就通变问题而言，除了后面要提及的朱熹之外，范氏首当其冲。如果说在欧阳修那里，通变意识还显得若隐若现的话，那么在范仲淹这里则表现的十分明显，在他眼中今乐与古乐本质上是相同的，一为“化民”，一为“和民”，都可以起到移风易俗之作用，所以他坚定的认为“教胄而何须往古”、“举今古而酌中”。就其本质而言，范仲淹当然没有办法脱离宋初崇尚“雅正”的整体风尚，这一点从其“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的基本政治和人生追求便可看出，因此元好问曾给予范仲淹高度评价：“在布衣为名士，在州县为能吏，在边境为名将。在朝廷则又孔子之所谓‘大臣者’。求之千百年间，盖不一二见，非但为一代宗臣而已。”[②]从这一角度来看，他所说的“今乐犹古乐”的基本立足点当然是他仍认为今乐与古乐都具备儒家特征，并无根本的价值差异。但不管怎样，他的这一基本主张在客观层面毕竟将宋人对现实音乐的看法向前推进了一步，以他自己的创作为例，一方面他口口声声主张以兴寄为主的儒家正统乐论，有诗为证：“思古理鸣琴，声声动金玉。何以报昔人，传此尧舜曲。”（《鸣琴》）但另一方面，又有这样的诗句：“江南有美人，别后长相忆。何以慰相思，赠汝好颜色。”（《以绵胭脂赠乐人》）这首诗分明就是一首配合歌舞酒宴的艳情之作，俗乐俗音的特点非常明显，如果将这两首诗放在一起阅读，自然可以看到古乐与今乐的不同点，亦可看到范仲淹理论的悖论之处，具体来讲范仲淹虽然在理论层面宣扬今乐与古乐本质上的相通性，但在具体创作层面和用乐现实层面却无法使流行的今乐完全具备古乐的特质。但不论如何正如诸葛忆兵所说：“范仲淹等士大夫的大声呼吁和亲身践履，影响深远，改变了宋代知识分子的精神风貌。”[③]在范仲淹之后无论在崇尚雅正、社会担当还是基本的文艺思想方面都沾染了范氏思想的气息。继续回到上面的论述方向，本文认为无论是欧阳修还是范仲淹的“通变”思想都与宋人主张“和天地”的整体和合思想息息相关，诚如上文所说，宋人的“和天地”实现了道德伦理与自然伦理的结合，而欧、范的“通变”思想恰是让我们看到两者结合的可能，“通变”所主张的第一层面是符合儒家道德规范的雅乐体系，而其第二层面恰是符合人们现实审美的自然纯粹的今乐体系，在这一体系中“和天地”之“天地”，当然是更加客观而现实了。

---

① 《范文正公集》卷二十，四部丛刊初编缩本，第176册，第20页。
② （金）元好问：《遗山先生文集》卷三十八《范文正公真赞》，四部丛刊初编缩本，第395页上。
③ 诸葛忆兵：《范仲淹与北宋士风演变》，《中国人民大学学报》2006年第5期。

三、乐与“和民”：政治伦理的实现

与“和心”、“和天地”的前两个略带形而上的阶段相联系，宋代乐论中“和”的第三个层次便带有了很大的形而下特性，同时也具有了更为明显的现实功利性，这个层次就是“和民”或称之为“和天下”。如上文所引范仲淹在《今乐犹古乐赋》的开篇便明确点出：“古之乐兮，所以化民；今之乐兮，亦以和民。”对百姓的重视一直是古代维持政治稳定的重要方面，因此在崇尚文以载道的古代文化体系中便经常用诗歌、音乐甚至是舞蹈作为歌功颂德，甚至是文饰太平的工具，进而对百姓“文以化之”。其中最为突出的例子就是周代以后对《大武》乐的推崇，据王国维考证《大武》的六成（即六个表演阶段）为《昊天有成命》、《武》、《酌》、《恒》、《赉》、《般》。[①]而这六个阶段便是对武王伐纣过程的模仿和再现，“干舞，它最初既有模仿战争动作的特点，又有战斗动作操练的性质……这种干舞在最初它是不独立的，它作为整个战争行动的组成部分，作战前起动员、组织和训练人员的作用，作战之终起着庆贺和重温战斗的作用。”[②]诚如所述，在周代乃至很长一段时间里，它确实是带有军事演练的性质，但随着历史的前进，战争样式和性质已不同于以前，故乐舞的实际职能越来越弱，而礼仪性、象征性职能则越来越强。

随着文化的普及，带有鲜明政治倾向性的乐舞势必会对民众产生潜移默化的影响，并成为主流文化的一部分或载体。虽然宋代的乐舞从创作到演奏都更为多元化，不仅仅局限于宫廷，民间出现了大量的民间艺人和演出团体，甚至出现了俗文化的聚集地“瓦子”（“瓦肆”），但在乐论层面仍显得与民间不够同步，这是自唐代以来一种很有意思的理论与实践的背离状况，就宋代而言，本文认为起码在北宋时期真正对美学史乃至思想史进程起推动作用的仍然是以系统化形态展现出来的理论模式为主，民间音乐实践尚未形成固定的理论体系，这种状况到了北宋末期随着词乐及相关理论的大量兴起才有所改变。在具体用乐实践方面，北宋与同时期的乐论主张相一致还是以宫廷雅乐为主，频繁的乐律讨论和雅乐建构，使得北宋宫廷中很执迷于新乐章的创制。以宋初为例，为完善雅乐制度，王朝乐府机关在和岘的主持下广泛进行新乐章的创作：

> 又按，唐贞观十四年，景云见，河水清，张文收采古《朱雁》、《天马》之义，作《景云河清歌》，名燕乐，元会第二奏者是也。伏见今年荆南进甘露，京兆、果州进嘉禾，黄州进紫芝，和州进绿毛龟，黄州进白兔。欲依月律，撰《神龟》、《甘露》、《紫芝》、《嘉禾》、《玉兔》五瑞各一曲，每朝会登歌，首奏之。有诏：‘二舞人数衣冠悉仍旧制，乐章如所请。’（乾德）六年，

[①] 王国维：《周〈大武乐章〉考》，见于《观堂集林》，中华书局1959年版，第104页。
[②] 于民：《春秋前审美观念的发展》，中华书局1984年版，第46页。

岘又言：‘汉朝获天马、赤雁、神鼎、白麟之瑞，并为郊歌。国朝，合州进瑞木成文，驯象由远方自至，秦州获白乌，黄州获白雀，并合播在管弦，荐于郊庙。’诏岘作《瑞文》、《驯象》、《玉乌》、《皓雀》四瑞乐章，以备登歌。[①]

宋乐府机构仿效唐代遇祥瑞而作歌的惯习，创制了名为《申龟》、《甘露》、《紫芝》、《嘉禾》、《玉兔》的五瑞曲和名为《瑞文》、《驯象》、《玉乌》、《告雀》四瑞乐章，这些总称为“瑞曲”，供登歌和各种仪式使用。而这种由宫廷雅乐机构制曲造乐的现象在整个北宋时期都是十分普遍的，更有代表性的是往往帝王会亲身参与其中，其中仁宗的音乐实践是最具代表性的，据李焘《续资治通鉴长编》载：

（景祐二年六月）辛未，御崇政殿，召辅臣观新乐。先是，帝亲制乐曲，以夹钟之宫、黄钟之角、太簇之征、姑洗之羽，作《景安之曲》，以祀昊天。更以《高安》祀五帝、日月。作《太安》以享景灵宫，罢旧《真安》之曲。以黄钟之宫、太吕之角、太簇之征、应钟之羽，作《兴安》以献宗庙，罢旧《理安》之曲。《景安》、《兴安》，惟乘舆亲行则用之。以姑洗之角、林钟之征、黄钟之宫、太簇之角、南吕之羽，作《祐安》之曲以酌献五帝。以林钟之宫、太簇之角、姑洗之征、南吕之羽，作《宁安》之曲，以祭地祇及太社、太稷，罢旧《靖安》之曲。于是制诏有司，以太祖、太宗、真宗三圣并侑，乃以黄钟之宫作《广安》之曲以奠币，《彰安》之曲以酌献。又诏，躬谒奉慈庙章献皇太后之室，作《达安》之曲以奠瓒，厚安以酌献；章懿皇太后之室，作《报安》之曲以奠瓒，《衍安》以酌献。皇帝入出，作《乾安》，罢旧《隆安》之曲。常祀：至日祀圜丘，太祖配，以黄钟之宫作《定安》以奠币，《英安》以酌献；孟春祀感生帝，宣祖配，以太簇之宫作《皇安》以奠币，《肃安》以酌献。祈谷祀昊天，太宗配作《仁安》以奠币，《绍安》以酌献；孟夏雩上帝，太宗配，以仲吕之宫作《献安》以奠币，《感安》以酌献；夏至祭皇地祇，太祖配，以蕤宾之宫作《恭安》以奠币，《英安》以酌献；季秋大飨明堂，真宗配，以无射之宫作《诚安》以奠币，《德安》以酌献；孟冬祭神州地祇，太宗配，以应钟之宫作《化安》以奠币，《韶安》以酌献。又造《冲安》之曲，以七均演之为八十四，皆作声谱以授有司，《冲安》之曲独未施行。[②]

据此可知，仁宗不仅十分喜欢宫廷雅乐，而且还自制新乐、新曲，数量众多。宋代的宫廷雅乐以“安”命名，取“治世之音安以乐”之意，共十二曲，是为“十二安”（即《高安》、《静安》、《理安》、《嘉安》、《隆安》、《正安》、《和安》、《顷

① 《宋史》卷一百二十六，第2942页。
② 《续资治通鉴长编》卷一百一十六，第2738—2739页。

安》、《良安》、《永安》、《丰安》、《禧安》），是在唐代“十二和”和后周“十二顺”的基础上创制而成。“十二安”以及各种“瑞曲”被广泛地应用于朝会、郊庙以及其它仪典当中，成了宋代的官方音乐。与仁宗等热衷雅乐制作相一致，北宋历代帝王亦多次进行乐律改革，仁宗景祐二年用李照乐，皇祐二年用阮逸、胡瑗乐，并有愈演愈烈之势。

辩证地看，宫廷雅乐的创制目的除了满足各种必要的仪典之外，更大的目的是建构一种国家的文化形象。这种努力与本文第一节论及的《文苑英华》编纂的目的如出一辙，只不过这种音乐实践由于与普通百姓的天然距离，并不会真正波及到民间，因此“以乐和民”只能停留在理论倡导层面。同样，与“和”的前两个层次“和心”、“和天地”相比，“和民”是北宋乐论中最没有生命力的一个层次。尽管如此，北宋文人（尤其是宋初文人）阶层出于维护道统的考虑，仍对这种思想乐此不疲。以范仲淹为例，他作为仁宗朝重要的政治家，其音乐“和民”思想多少是带有阶级性和保守性的，在这一点上并不如他在《今乐犹古乐赋》中表现出的“通变”思想那样开通，其在《听真上人琴歌》诗中有“乃知圣人情虑深，将治四海先治琴。兴亡哀乐不我遁，坐中可见天下心”[①]的句子，与其相似，韩维有“吾君方急民财阜，好助熏风入舜琴”（《曾通直见惠风琴》）、梅尧臣有“始知事简乐民和，不厌来观柘枝舞”（《和永叔柘枝歌》）、黄庭坚有“我思五代如探汤，真人指挥定四方”（《西禅听戴道士弹琴》）、张榘“愿翁持此天上头，一鼓解民愠，再鼓阜民财，勿作区区自丰计”（《赠云竹一老琴师歌》）等等。

其中尤其值得一提的是被清四库馆臣称为“旨趣古淡”[②]的梅尧臣，作为北宋诗文革新运动的倡导者之一，其思想深受同时代文人推崇，欧阳修不仅称其为文“简古纯粹”，[③]而且“与为诗友，自以为不及”。[④]其主要成就在诗歌创作方面，诗风简淡而不乏兴寄，更为重要的是其诗没有了宋初文人略带高蹈式的忧世情怀，而更接近现实尤其是民间百姓，这样的诗如《田家四时》、《伤桑》、《观理稼》、《新茧》、《田家》、《陶者》、《田家语》、《汝坟百姓》[⑤]等。与此相似，其乐论中也带有这种思想的影子，一方面崇尚简淡，主张：“重以平淡若古乐，听之疏越如朱弦。”（《和绮翁游齐山寺次其韵》）类似的诗句还有“横琴乃玄悟，岂必弄鸣丝”（《次韵和长吉上人淮甸相遇》）、“琴书尤古得为乐，休问前山有戴颙”（《和刁太博新墅十题》）、“至乐久已寂，况持陶令琴”（《送储令赴韶州乐昌》）、“古来为善乐，岂以歌钟适”（《邃隐堂》）、“他年不按清商乐，亦莫学种东陵瓜”（《寄题知仪州太保蒲中书斋》），在这些诗句中足可见梅尧臣对音乐的看法在某种程度上已经脱离了传统文以载道的传统，从更为平易的角度看待音乐，这种境界以及

---

① 《范文正公集》卷二，四部丛刊初编缩本，第176册，第18页下。
② 《四库全书总目提要》卷一百五十三《宛陵集》提要，第2055页。
③ 《欧阳修全集》卷四十三《梅圣俞诗集序》，第612页。
④ 《宋史》卷四百四十三，第13091页。
⑤ 所引梅尧臣诗句皆据朱东润《梅尧臣集编年校注》，上海古籍出版社2006年版。

风格在宋诗中是非常独特的，所以龚啸认为他“去浮靡之习，超然于昆体极弊之际；存古淡之道，卓然于诸大家未起之先”。[①]方回亦称：“圣俞平淡有味。”[②]而另一方面他也推崇乐与政和、乐与民和的特性，只不过“和”的前提是淡雅。这样的诗句如“既得风土乐，可赞政治和。归来识香草，为缀楚人歌”（《陈经秘校之信州幕》）、“政余作东园，草木尚有意。岂不务赡养，斯民歌乐易”（《朱武太博通判常州兼寄胡武平》）、“楼上山如淡墨画，城中水似轻蓝接。杨州今似刀州景，似听中和乐职歌”（《登杨州北门》），而通过这些诗句可以很明显的看出，梅尧臣的乐论思想虽然仍与范仲淹、欧阳修等人有相似之处，即都没有脱离“乐与政通”甚至“乐以和民”的窠臼，但其最大的进步之处在于他更关注乐与普通百姓日常生活的关系，即此处的“和民”已经从上层知识分子的俯视视角下移到了平视视角。其实这也是一种回归，乐在产生之初很大的用途就是应用于日常生活，早在先秦《乐记》中就有 “乐者，乐也”的主张，对此清人孙希旦的解释是“乐者，人之所欢乐也”，[③]在《诗经》中也有大量关于日常用乐的描述，较典型的如《诗经•小雅•宾之初筵》“宾之初筵，左右秩秩。笾豆有楚，肴核维旅。酒既和旨，饮酒孔偕。钟鼓既设，举酬逸逸，大侯既抗，弓矢斯张。射夫既同，献尔发功。发彼有的，以祈尔爵……”这种现象在唐代之前一直非常普遍。到了宋代，民间以及日常用乐也较为盛行，只不过在理论层面尚未形成自觉。梅尧臣的出现恰好弥补了这一不足，以一种平易且平等的胸怀看待乐与百姓之关系，在他的理论中体现出了一种最为深沉的民本意识。

可以说，梅尧臣这种重视民本的乐论思想是与北宋当时民间社会的繁荣程度和用乐现实密不可分的，“太平日久，人物繁阜，垂髫之童，但习鼓舞，班白之老，不识干戈……新声巧笑于柳陌花衢，按管调弦于茶坊酒肆。八荒争凑，万国咸通。”[④]虽然这段话是对徽宗朝社会状况的描绘，但从中不难看出真宗、仁宗朝的繁荣程度。与此相应，在具体创作上柳永、晏殊等人的具体创作也为词乐的发展起到了推波助澜的作用，而词乐的大部分都属于民间俗乐范围，如祝穆《方舆胜览》载范镇对柳永之评价：“仁宗四十二年太平，镇在翰苑十余载，不能出一语咏歌，乃于耆卿词见之。”[⑤]胡仔亦引《艺苑雌黄》中句子称其：“言多近俗，俗子易悦。”[⑥]

正是在上述这种社会背景下，梅尧臣实现了“和民”思想的下移。所以在他的理论乃至诗歌中很少见到欧阳修式的抽象理论口号，更多的是描写日常生活中的用乐场面，进而使“和民”的思想变得生动而具体。这种倾向在其诗《和民乐》

---

① （宋）梅尧臣：《宛陵集•附录》，四部丛刊初编缩本，第191册，第499页下。
② （元）方回：《瀛奎律髓汇评》卷二十三，李庆申点校，上海古籍1986年版，第970页。
③ 清•孙希旦：《礼记集解》，中华书局1989年版，第1005页。
④ （宋）孟元老：《东京梦华录》自序，中国商业出版社1982年版，第1页。
⑤ 转引自清张宗橚：《词林纪事》卷四，上海古籍出版社1998年，第230页。
⑥ 《苕溪渔隐丛话》后集卷三十九，第319页。

中表现突出：

岁晚场功毕，野老相经过。有酒自斟酌，适意同笑歌。
大儿缉牛衣，小儿护鸡窠。囷廪见余积，息戍靡负戈。
林间落熟果，屋里鸣寒梭。会待朔雪时，狐兔生罝罗。
饩鲜持作腊，赠乏不言他。是非了莫问，此理当何如。

整首诗无论从意象选择还是在意境营构上都透出一种怡然自得的生活气息，在“酒”与“歌”的相伴之下体会家庭的温暖，感受生活的甘美。可以说梅尧臣描摹的是一副诗意盎然的民间自乐图。除此之外，另有一诗《听文都知吹箫》更能表现出由音乐所营造的其乐融融之景，其诗云：

虞舜已去苍梧野，秦女骖鸾无复下。箫管人间不解传，帝乐部中能亦寡。
欲买小鬟试教之，教坊供奉谁知者。晏识文公始致来，劝接贱生宜强且。
乃呼侧坐吹一曲，惊顾顿嘶堂下马。吾妻闺中闻不闻，稚女扳帘笑娇妊。
未敢多听便遣还，赠饮单杯向身泻。

随着仁宗朝庆历新政的失败，梅尧臣、欧阳修、晏殊等人开始进行诗文革新运动，如果说欧阳修对北宋文风起扭转作用的话，那么梅尧臣的主要功绩则集中在诗歌方面，故刘克庄称：“本朝诗，惟宛陵为开山祖师。宛陵出，然后桑濮之哇淫稍息，风雅之气脉复续，其功不在欧尹下。”[①]这段话十分精到，一方面道出了梅氏的对时俗的扭转之功，另一方面则道出了梅氏平淡中不乏兴寄的美学风尚，对于这一点朱东润先生在分析其诗《依韵和晏相公》后称：“尧臣‘文字出肝胆’一句，逗出自己平日的主张。”[②]上述评价也同样适用于梅尧臣的乐论思想，据杨晓蔼考证：“皇祐年间梅尧臣入京，一批‘好古嗜学’之士，会集京师，歌唱‘古曲’”并集结了志趣相投的一批是人如“韩维、刘敞、刘攽、江邻几、杜植、李廷老、蔡襄、陈和叔、宋中道、宋次道，陈尧佐、范镇、范景纯、吴充等。”[③]本文认为以梅氏为代表的这些文人复兴“古曲”与前代最大的不同在于他们的最终目的是复兴孟子“与民同乐”的传统，而这种思想的形成与这些人的遭际密不可分，如梅尧臣终生都未曾得中进士，且屡屡迁官，并未如欧阳修等人真正显达过，这多少为其诗风的平民化奠定了基础。其乐论思想正是与其遭际以及整体文学思想互为表里的，而他的这种“和民”思想在当时也得到了有识之士的响应，与其

① （宋）刘克庄：《后村诗话》，见《宋诗话全编》第8册，第8369页。
② 朱东润：《梅尧臣集编年校注》叙论，上海古籍出版社2006年版，第27页。
③ 《宋代声诗研究》，第242页。

志趣相投的范镇[①]就是其中之一。如果说梅尧臣是用诗歌以及亲身体验的方式发挥了乐在日常生活中的“和民”效应的话，那么与其同样关心社稷的韩琦则是站在整个国家安危的立场阐发主张的。

韩琦（1008—1075），字稚圭，历仕仁宗、英宗、神宗三朝，为重要政治家、名将，为人刚正不阿，当其看到仁宗朝频繁进行乐改而劳民伤财时，则直谏曰：

> 乐音之起，生于人心，是以喜怒哀乐之情感于物，则噍杀啴缓之声随而应之，非器之然也。故孔子曰：‘乐云乐云，钟鼓云乎哉!’孟子之对齐宣王，亦云今乐犹古乐，能与百姓同乐，则古今一也……窃以祖宗旧乐，遵用已久。属者徇一臣之偏议，变数朝之同律，赐金增秩，优赏其劳，曾未周岁，又将易制。臣虑后人复有从而非之者，不惟有伤国体，实亦虚费邦用。历观前代议乐，古之管尺尚存，而犹是非纷纭，累年方就，未见若今之速而易也。臣切计之，不若穷作乐之原，为致治之本，使政令平简，民纯熙而洽，海内击壤鼓腹，以歌太平，斯乃治古之乐，何得以器象求乎？就达其源，又当究今之所急者。且西北二陲，久弛边备，犬戎之性，岂能常保？此陛下与左右大臣宵旰所虑，宜先及之。缓兹求乐之议，移访安边之策，急其所急，在理为长。[②]

在此，韩琦虽然也是以孔孟乐论为根本出发点，但更是以仁宗朝的社会现实为参照的，经常性的乐律改革不但造成乐制混乱，更为重要的是劳民伤财，不能与民休息，加之边境不安，所以韩琦站在较为客观的立场上主张先理国事然后再“求乐之议”。虽然这段话并没有直接表达“乐以和民”的观点，但其思想则有更为深沉的指向——乐不劳民即为最大之和民，所以韩琦主张仍沿用“祖宗旧乐”。在仁宗景祐四年十二月，当河东忻（今忻州）、代（今代州）、并（今太原）三州纷纷地震，死伤者众多之时，韩琦直谏仁宗当“抑宴私过度之乐，休营造不急之务”，[③]其民本思想表露无疑。

综上，北宋文人乐论中的“和民”思想主要通过范仲淹、梅圣俞以及韩琦的理论得以展现出来。虽然三人基本立足点是相同的，但他们由于各自的理论视角不同，所以导致他们对“和民”之“民”的理解略有不同。范仲淹眼中的“民”是“民下”，梅圣俞之“民”为“民性”，韩琦之“民”为“民政”。梅圣俞对范仲淹的超越在于将视角下移，从而改变了古代乐论从上而下的“和民”意识，真正回到了普通百姓、普通生活意义上的“与民同乐”；韩琦则胸怀国家，从真正的国家命运角度看待音乐，真正践行了儒家“至乐不乐”的最高礼乐规范。总之，

---

① 按：范镇是仁宗朝进行乐律改革的重要参与者之一。
② 《续资治通鉴长编》卷一百十九，第2801—2802页。
③ 同上，卷一百二十，第2841页。

梅尧臣是从百姓日常生活角度对范仲淹所代表的传统“和民”思想进行了超越，而韩琦则是从终极政治理想角度对之形成了超越。

四、“和”与几个相关范畴之关系

宋代乐论中除了“和”之外，与其相关尚有一些重要的美学范畴，同其一起建构了宋代文人乐论的理论体系。较为重要的两个是“德”与“移”。

在北宋文人乐论中，往往将“德”看作是“和”的内涵。其实对“德”的重视，一直是儒家思想的重要方面，孔子就主张“为政以德”、“君子之德风，小人之德草”，“以德报怨”，甚至在《论语》中提到“德”达37处之多，由此足见儒家对“德”的重视。在乐论层面也是如此，比如在《乐记》中就有“乐者，所以象德也”、“乐者，德之华也”、“观其舞而知其德”，孟子亦称“闻其乐而知其德”等等。之所以认为宋代乐论将“德”认作是“和”之内涵，在于其往往将“和”认为是最为符合“德”之音声的外在表现，且称之为“德音”。正如上文所述，北宋文人如范仲淹、苏轼等人都认为“和”是音乐的重要特征，而与此同时，范仲淹也主张乐应该“上以象一人之德，下以悦万国之心”(《今乐犹古乐赋》)、“盛乐以象德”[①]（《明堂赋》)、“盛德播弦匏”[②]（《观猎》)，而苏轼则更为直接的提出 “德音之作，皆效和平”的观点：“德音之作，皆效和平。自昔钟律不调，工师失职。郑卫之声既盛，雅颂之音殆息。时有作者，仅存遗则。于魏则大乐令夔，在汉则河间王德。俾后世之有考，赖斯人之用力。时移事改，嗟制作之各殊；昔是今非，知高下之孰得？爰有耆德，适丁盛时。以谓乐之作也，臣尝学之。”[③]认为德与和是互为表里的，无论时代的风俗如何改变，也不论音律等外在形式如何改变只要“爰有耆德（即盛德之人）”存在和乐之声便不可断绝。从这个意义上，完全可以说如果和谐而流畅的音声是“和声”形式上的外在规定的话，那么其内在规定性的特质恰是“德”，惟其如此才可以构建以儒家思想为主导的宋代文人意识中的“和乐”。但需要指出的是，宋代文人群体中对乐论中“德”的论述仅限于道德层面，并未如老子《道德经》那样，将其设置一个抽象的本体“道”，这种哲学的升华在理学家乐论中最终才得以实现，而后者乐论中“德”是作为“理”或“气”的外化而表现出来的。这是宋代乐论中十分特出的现象，这就存在一种鲜明的对话性，一方面是文人集团的乐论与理学家乐论之间的对话，另一方面是北宋的尚雅乐论与南宋尚俗乐论之间的对话。本文将逐渐展开。

与上述范仲淹、苏轼的观点相应，神宗朝的华镇对“德”与“和”的关系进行了总结性发挥，《两宋名贤小集》中称：“华镇，字安仁，会稽人，元丰二年进

---

① 《范文正公集》卷一，四部丛刊初编缩本，第176册，第11页下。
② 《范文中公集》卷三，四部丛刊初编缩本，第176册，第26页上。
③ （宋）苏轼：《苏轼文集》卷一《延和殿奏新乐赋》，中华书局1986年版，第22页。

士。官至朝奉大夫，博古，工诗文。”[①]另在清人厉鹗《宋史纪事》中亦有类似记载，其在《宋史》中无传。在其《乐论上》[②]中一方面将乐作为“声容之道”来看待，一定程度上体现了对音乐形式的重视，提到“乐文之美不可以为伪”；但另一方面还是从“德”的角度看待乐的本质，称：“古之圣人发育以德，肃敛以威，厚之以仁，制之以义，阴阳相成而刚柔迭用，融而不散，凝而不密，强而不怒，和而不慑。”但是其对“德”的认识仍然是有很大局限的，将“德”与所谓的圣人相联系，这在无形中又回到了天人合一的路子，即圣人往往是儒家所公认的尧舜禹汤，这本身就与普通人拉开了距离，而似乎只有帝王能够多少具备这些圣人的特质，所谓“故惟圣人为能作乐，黄帝尧舜禹汤文武此六七君子者，皆圣人之德，据崇高之势者也”。而在《乐论下》[③]中更直言帝王在作乐中的作用：“夫作乐者，何为者也？先王用五德之声，本四气之和，因八物之音，以歌咏祖宗之功德，而告于神明，动化天下者也。”所以在帝王制礼作乐这一点上，华镇是显得有些保守的。但其可贵之处是在《乐论》中提到了“道”与“德”两个概念，“盖乐者，象成者也……故黄帝以道，尧舜以德，禹以功，商周以伐，天下之美莫全于道，天下之善莫美于德，道德散而尊事功，征诛之权，事功之极也。”（《乐论上》）同时又将两者看做是有层次差异的两极，“太上用道，其次建德，其次立功”（《乐论下》）。即在范镇看来儒家以“和”为主的音乐，本质上是“道”与“德”外化的产物，且是充满体系性的。但需要指出的是，虽然“道”在此处具备了一定的形而上内涵，但其根本仍是以传统的儒家伦理加以灌注的，与道家之“道”并无关联，华镇处于神宗朝，不可否认这种体系性的乐论多少是受到了当时理学体系影响的。另外与重视“道”、“德”以及“和”相联系，华镇乐论中有鲜明的事功思想，从经世济用的实用角度来看待乐的价值，故他认为：“先王创业垂统，经世济民不出于道德则出于事功，虽揖逊征诛，异世殊事，逆取顺守，若天与人莫不本于仁义，稽之道德。”（《乐论下》）从这种观点出发，他十分反对“礼乐不足以致治，风俗不可以易移”（《乐论下》）的观点。

由上面分析可知，宋人构筑了一个“乐”——“和”——“德”/“道”的体系。其中华镇的乐论不仅更进一步从事功的角度定义“德音”或“和乐”的作用，更为可贵的是也注意到了音乐、音声这样的形式因素，是礼乐之“乐”向音乐之“乐”审美观转变的反映。然而华镇的这种事功与形式兼顾的倾向并非无本之木，清四库馆臣称：“观其学术，大抵以王安石为宗。”[④]从这个角度看待华镇乐论的上述现象就不足为奇了。王安石作为北宋神宗、哲宗两朝重要的政治家、文学家，“文以载道”是其基本主张，政治应用和政治实用主义是其最基本的文

---

① （宋）陈思：《两宋明贤小集》卷七十三。文渊阁四库全书本，第1362册，第771页下。
② （宋）华镇：《云溪居士集》卷十八，文渊阁四库全书本，第1119册，第466——468页。
③ 同上，第468——469页。
④ 《四库全书总目提要》卷一百五十五《云溪居士集》提要，第2078页。

艺观，主张文“以适用为本”，与此同时王安石亦主张文辞的华美，称文辞应该“犹器之有刻镂绘画也”、“以刻镂绘画为之容而已”，[①]而对形式因素的重视在其新法失败、退居金陵之后则变得更为自觉。既然王安石存在这样两种审美倾向，那么理解以“王安石为宗”的华镇乐论思想的双重性就不难了。

与“和”相关的另一个范畴是“移”，它是“和乐”的外在效果。其本质就是儒家一贯所主张的乐的移风易俗的作用。早在先秦时期就有频繁的“观风”现象出现，其目的无外乎“观风以移俗”，在这一过程中诗与乐同是被“观”的对象，同时亦承载了相同的功能。孔子称“安上治民，莫善于礼；移风易俗，莫善于乐”、《乐记》亦有“故乐行而伦清，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁”的记载、阮籍《乐论》称“夫正乐者，所以屏淫声也”、白居易亦称“正声感元化，天地清沈沈”（《清夜琴兴》）等等，足见对乐之移风易俗作用的认识在儒家乐论中一直没有中断过，宋代乐论也没有脱离这一窠臼。比如范仲淹强调“盖闻圣人之作琴也，鼓天地之和而和天下”（《与唐处士书》）、“乃知圣人情虑深，将治四海先治琴”（《听真上人琴曲》），可以说从继承的角度言之，宋人乐论并无多少创新。但其可贵之处在于，宋人往往能从接受者心理的角度细致剖析移风易俗产生的过程以及必然性。概而言之，宋人认为移风易俗作用的产生源于内心的潜移默化。欧阳修在《国学试策·第二道》中称：“夫顺天地，调阴阳，感人以和，适物之性，则乐之导志将由是乎？本治乱，形哀乐，歌政之本，动民之心，则音之移人其在兹矣。”很明显在欧阳修看来乐的作用并非直接作用于天地、阴阳，也并非可以直接达到“和”之境界，最根本的应该是“歌政之本，动民之心”，只有从感化民心的角度才可真正达到移风易俗之目的。但如果要使音乐真正达到感化人心的作用，就必须发挥其潜移默化的滋润效果，而不能只靠单纯说教，权且将乐的这一特质定义为“滋润说”。

在苏洵《乐论》中充分表明了这一主张，在苏洵看来圣人最初制定礼仪规范，约束人们的行为以期达到君臣父子相互和睦的社会景况，但当人们看到“无礼而不至乎死”的现象后，必然产生“圣人欺我”的想法，从而开始对圣人乃至礼仪产生怀疑，当“死生之说”不足以规诫人民时，圣人往往又以“劳逸之说”劝导之，但往往会产生安逸者治人，而劳动者治于人的情况。此种情况下，乐便发挥了潜移默化的滋润效果：

> 于是，观之天地之间，得其至神之机，而窃之以为乐，雨吾见其所以湿万物也，日吾见其所以燥万物也，风吾见其所以动万物也，隐隐铉铉而谓之雷者，彼何用也？阴凝而不散，物蹙而不遂，雨之所不能湿，日之所不能燥，风之所不能动，雷一震焉而凝者散蹙者，遂曰雨者，曰日者，曰

[①] （宋）王安石：《王荆公文集笺注》卷四十，巴蜀书社2005年版，第1363页。

风者，以形用；曰雷者，以神用。用莫神于声，故圣人因声以为乐，为之君臣父子兄弟者礼也。礼之所不及，而乐及焉。正声入乎耳，而人皆有事君事父事兄之心，则礼者固吾心之所有也，而圣人之说又何从而不信乎？[①]

"雨"、"日"、"风"虽然可以在某种程度上达到滋润万物之目的，但与有声之"雷"相比还只是以"形用"，而非"神用"，因此在苏洵看来"雷"以无形之声的形式发挥了最为根本的感化作用。也正是由于"声"具有潜在的"滋润"效果，所以才会出现"礼之所不及。而乐及焉"的现象。如果说礼是一种类似于法的外在强制的话，那么乐就是一种作用于内心的自觉，只有这样才可达到司空图所说的"羚羊挂角，无迹可寻"之效果。因此，与其说苏洵的《乐论》是对音乐功能的介绍，毋宁说是对所有艺术之最终效果的阐发。这一点与西方古罗马时期理论家贺拉斯的"寓教于乐"思想有暗合之处，在贺拉斯看来"诗人的愿望应该是给人益处和乐趣，他写的东西应该给人以快感， 同时对生活有帮助……寓教于乐，既劝谕读者，又使他喜爱，才能符合众望"。[②]由此，虽然宋人（尤其是北宋）乐论将乐的价值仍定义为"移风易俗"但已将其深入到个体的"潜移默化"层面，进而产生了苏洵乐论之"滋润说"，这当是"移"这一范畴的深刻性所在。

综上，北宋文人乐论虽然不如理学家乐论那样具有严密的思辨性和系统性，但其对儒家经典尤其是《乐记》中相关范畴的挖掘却是十分深刻的，某种程度上是对传统乐论的超越，一方面表现为将宋型文化向内转的传统承续下来，使对范畴的研究更为深刻，另一方面也具有了很强的体系性，以"和"为例，细化为"和心"、"和天地"及"和民"三个层次，而且将琴作为"和心"的外在载体，在"和天地"中完成了道德伦理与日常伦理、自然伦理的结合，在"和民"中则既重视民政同时亦重视民性。与此同时，把"德"视为"和"之内核，将"移"（滋润说）视作"和"或"和乐"发生作用的内在机制。但总体上北宋文人乐论仍未偏离儒家"雅正"传统。

第三节　理学乐论之美学新变

诚如上节所述，宋代乐论是沿着两个体系发展的，第一个体系是文人乐论，重视概念、义理的深入挖掘，但仍以"雅正"为主；第二个体系便是本节将论及的理学家乐论，这是对传统乐论的哲学升华，无论在范畴的深刻性还是在思想的

① （宋）苏洵：《嘉祐集》卷六，四部丛刊初编缩本，第199册，第21页下。
② 贺拉斯：《诗艺》，罗念生译，人民文学出版社1984年版，第155页。

系统性上都较文人乐论更有特色。北宋时期，两个体系并行而不悖，直到南宋朱熹的乐论才将二者整合于一处。本文认为宋代理学思想的形成与传统乐论关系十分密切，据笔者考证以《乐记》为代表的前代乐论思想就是理学家哲学乃至音乐思想的重要来源之一，如宋人卫湜所编《礼记集说·统说》中就称："河南程氏曰……《礼记》除《中庸》、《大学》，唯《乐记》为最近道学者，深思自得之。"[①]朱熹所辑《二程遗书》之《畅潜道录》[②]篇也有相同记载，同样情况还见于明人胡广《礼记大全》[③]、清人秦蕙田《五礼通考》[④]等书中，由这段话可知在理学家眼中《乐记》是与道学关系最为密切的儒家经典之一，事实上在《乐记》中就已经提到了"性"、"静"、"理"、"情"等重要范畴，只不过尚缺乏理学的体系性，所以《黄氏日抄》称："明道尝曰天理二字，却是自家体贴出来，愚按《乐记》已有'灭天理而穷人欲'之语，至明道先生始发越大明于天下。"[⑤]卫湜、黄震乃至朱熹都为宋人，深受理学濡染，尚有如此观点，足见理学与《乐记》之关系。

宋代理学家对文艺的观点不同，进而也导致他们彼此的乐论思想存在较大差异，但总体上可分作三种情况：其一是主张文以载道一系，虽然将乐看成是"道"之载体，但并未对音乐加以否定，以周惇颐乐论为代表；其二是主张文以害道一系，从根本上否定音乐的独立价值，以二程理论为主，因此他们的乐论思想很有限；其三是主张道文合一一系，既肯定道之价值，也承认乐的独立性，以朱熹乐论为代表。整个宋代理学是一个不断建构的过程，伴随这一过程一些重要的美学范畴也变得成熟并在理学思想影响下具有了全新的含义。它们是"淡和"、"性"、"情"、"乐（读如勒）"。

一、乐与"淡和"

"淡和"这一乐论美学范畴是由理学开山之祖周惇颐首先提出的，朱熹曾对周子的乐论思想进行过概括，称："《通书》论乐意，极可观，首尾有条理。只是淡与不淡，和与不和，前辈所见各异。"[⑥]这道出了周惇颐乐论的精髓，同时亦要指出，在其乐论中并没有单独地提到"淡和"这个范畴，但其整体倾向是追求"淡"与"和"的平衡，因此本文权称之为"淡和"思想。周惇颐作为宋代理学开先河的人物，《宋元学案》对其评价是"孔孟而后，汉儒止有传经之学。性道微言之绝久矣。元公崛起，二程嗣之，又复横渠诸大儒辈出，圣学大昌"。认为周子继承了孔孟重视"内圣"之端绪，因此又说："若论阐发心性义理之精微，端数元

---

① （宋）卫湜：《礼记集说·统说》，文渊阁四库全书本，第117册，第6页上。
② （宋）程颢、程颐：《二程遗书》卷二十五，上海古籍出版社2000年版，第380页。
③ （明）胡广：《礼记大全》总论，文渊阁四库全书本，第122册，第2页下。
④ （清）秦蕙田：《五礼通考》卷首第一之《礼经作述源流》，文渊阁四库全书本，第135册，第67页上——下。
⑤ （宋）黄震：《黄氏日抄》卷三十三，文渊阁四库全书本，第708册，第11页下。
⑥《朱子语类》卷九十四，第2405页。

公之破暗也。”[①]自周惇颐之后心性义理之学得以展开，而周子的贡献在于提出了一些重要的理学范畴，这成了二程、张载、朱熹等人理论的逻辑起点。周子的论乐文字主要集中于《通书》之中，分别为第十三章《礼乐》，第十七、十八、十九三章为《乐》之上、中、下。

周惇颐首先是从阴阳互补的角度看待礼乐的，他认为：“礼，理也；乐，和也。阴阳理而后和。君君臣臣、父父子子、兄兄弟弟、夫夫妇妇，万物各得其理然后和。故理先而乐后。”[②]这种礼乐观是其整个哲学体系的一部分，在其《太极图·易说》中称“立天之道，曰阴与阳；立地之道，曰柔与刚；立人之道，曰仁与义”，这段话是《周易·说卦传》的原文，在周惇颐看来“礼，阴也；乐，阳也”所以礼乐的和合便是阴阳的和合，而后者正是周子宇宙生成体系中的重要动力，在周子看来“自无极而为太极”，太极能动能静，动生阳，静生阴，阴阳交合而产生万物，由于受儒家思想的影响，所以致使其对礼乐关系的认识是“理（礼）先而乐后”的，表明在其思想中伦理观念是占主导地位的，与这种认识一脉相承，在对待乐与现实政治的关系上，周惇颐仍然坚持《乐记》“声音之道与政通”的观点，认为“乐者，本乎政也”，[③]并且进一步从“和”的角度加以解释，认为“政善民安则天下之心和”，可以说这种认识并无新见，在同时代的文人乐论中已经频繁出现，基本思路是由“政和”而“乐和”而“天地和”而“万物和”，只不过作为理学家的周惇颐将这一流程中间加入了“气”作为勾连的纽带而已，在《乐中》里他说：“故圣人作乐以宣畅其和心达乎天地，天地之气感而大和焉，天地和则万物顺，故神祇格鸟兽驯。”按照朱熹的观点“(《通书》) 大抵推一理、二气、五行之分合，以纪纲道体之精微”，[④]在朱熹看来《通书》主要是从理、气以及五行的分和上论述了道体的玄妙，从朱子的这段话反观《乐中》所提到的“气”，便不再是一个随意的概念了，而是其整个哲学体系中的重要一环。从这个意义上看，理学家乐论虽然在外在表现形式上与传统乐论以及同时代文学家乐论有很多相似之处，比如“气”、“和”这些概念在《乐记》、《周易》等典籍以及欧阳修、范仲淹的理论中都可见到，但它的外延则发生了重大变化，往往成了某种体系性思想中的重要环节，这恰是理学家乐论的独到之处，逐渐将儒家乐论推向体系化和哲学化，从而完成对整个儒家乐论的经典化建构。

总而言之，周惇颐对“和”的理解尚没有超越宋代文人乐论的水平，仍然局限于从“天”“地”、“人”三才的和谐角度以及政治功用的层面看待之，只不过在论述“和”的过程中更多的加入了“气”、“阴阳”等哲学性概念，但这些概念并不是用于对“和”这一范畴自身的建构。本文认为周惇颐对“和”的最大贡献

---

① （清）黄宗羲：《宋元学案》卷十一《濂溪学案》，中华书局 1986 年版，第 482 页。
② （宋）周惇颐：《周元公集》卷一《礼乐第十三》，文渊阁四库全书本，第 1101 册， 第 427 页上。
③ 同上，卷一《乐中第十八》，第 429 页上。
④ 朱熹：《晦庵先生文集》卷八十一《周子通书后记》，《朱子全书》第 24 册，第 3857 页。

恰恰不在于对概念本身建构，而是在方法论层面的运用，于是产生了“淡和”思想。“和”属于儒家乐论一系，而“淡”更多的是属于道家思想，在美学史上很少有人将两者放在一起讨论，在乐论史上更是绝无仅有。不能不说，周惇颐的这种乐论思想倾向是其整个哲学思想的一种投射，理学兴起本身就是借鉴性地吸收儒释道三家思想的结果。周惇颐就是这样，其《太极图说》中的《太极图》就是来自道家《无极图》，根据学者考证其阴阳之说得于陈抟，而且其中很多概念如“无极”、“阴阳”等都鲜明的表现出道家思想的影子。在这种儒道和合的大背景下，其乐论思想也表现出了这一特点。其儒家“和”的思想已在上文论及，不赘述，下面主要讨论其乐论中“淡”的层面，以及两者最终是如何“和合”的。

周惇颐对“淡”及“淡”与“和”关系的论述主要见于《乐上》和《乐下》中。在《乐上》中称：“故乐声淡而不伤、和而不淫，入其耳，感其心，莫不淡且和焉，淡则欲心平，和则躁心释”。这段话的可贵之处一方面在于认为只有在“淡”与“和”充分配合的情况下才能发挥乐的最大作用，使“欲心平”、“燥心释”，因此从这个意义上说虽然其乐论中存在道家思想的影子，但最终目的则更倾向于儒家，而且其对当时新声也表示不满，认为：“乐者，古以平心，今以助欲，古以宣化，今以长怨，不复古礼，不变今乐，而欲至治远哉？”（《乐上》）不难看出周惇颐对古乐及其功能仍是情有独钟的，所以明人邱浚在《大学衍义补》中转引朱熹评语曰：“古圣贤之论乐，曰和而已。此所谓淡，盖以今乐形之，而见其本于庄正斋肃之意……古今之异，淡与不淡，和与不和而已。”[①]这些都鲜明地表现出周惇颐思想中儒家复古思想的影子。而另一方面，在《乐上》中周惇颐往往又能从“声”角度出发看待“淡”与“和”的关系。或者更进一步说他眼中的“淡”与“和”更多是从音声的形式方面考虑的，本文认为音声之形式与老庄哲学中的“象”很接近，“象”与“意”相比当然是处于被超越的层次，但却不能认为他们是可有可无的，没有“象”的形式或特性便无从上升到最终对“意”的领悟，如果用西方概念加以解说的话，周惇颐所说的音声之“淡”与“和”恰是“有意味之形式”（克莱夫·贝尔语）。因此《周元公集》释此句曰：“淡者理之发，和者声之为。先淡后和，亦主静之意也。”[②]其中“静”是周子哲学体系中的固有概念，这便很准确地道出了由“象”而“意”的过程和路径，只不过他的整体思路是由形式之“淡和”（象）到哲学之“静”（意），进而使“心平”（心），也就是其在《乐下》中所概括的“乐声淡则听心平”，在这个脉络整体上既包括对审美客体的规定，也包含了对审美心理的认识。

由此，周惇颐对“淡和”的追求超越了单纯的儒家乐论，也超越了单纯的道家乐论。具体来讲，在外在形式上追求“淡”，“淡”中含有远趣、真味，最终会作用于人的内心。相较于传统的儒家说教式乐论，这是一种对主体的润物细无声。

[①] （明）邱浚：《大学衍义补》卷四十四《乐律之制下》，京华出版社 1999 年版，第 385 页。

[②] 《周元公集》，文渊阁四库全书本，第 1101 册，第 429 页上。

而在乐的现实功用角度，仍然以儒家之“和”为主导，追求“移风易俗”的最终目的。两个方面内外结合，相得益彰，在这一点上与北宋文人乐论有相似之处，即都是从主体之心入手而追求对社会的作用。而不同之处在于，北宋文人乐论中“和心”的实质是司马光所说的“收其放心”，是对淫逸邪辟之心的摈弃，本质仍属于儒家“雅正”体系。而周惇颐的“淡”深层含义则是一种内心的澄明，也便是老子理论中“澄怀味象”之“澄怀”。从这个角度来说，“淡和”思想将儒道思想结合的本身便意味着超越，“淡”作为有意味之形式，最终实现了“和”之目的。

二、乐与“性”、“情”

在理学系统中性与情的问题是一个较为根本性的问题。“性”是理学从本体论向人性论前进过程中的必然产物，是由“理”或“心”所规定的道德本性，就其实质而言是儒家道德规范和礼法体系的系统化。在二程、朱熹为代表的以客观唯心为主的理学体系中，“心”可有体用之别，心的本体是性，而其外在作用或外在现象便是“情”，因此朱熹说“性之欲即所谓情也”，[①]而以陆九渊为代表的心学体系，则主张心就是性，以完全自主自律为主，将情放在了更为独立的位置。可以说，无论是以二程为代表的理学还是以陆九渊为代表的心学，都将性与情分开讨论，尽管理学与心学在“道问学”还是“尊德性”方面存在不同，但这仅是一种方法论上的差异，根本上没有脱离儒家思想体系。而“性”与“情”的问题一直以来就是人性论的核心问题，“从一定意义上说，儒家哲学就是情感哲学，其道德人性论是建立在情感之上的。它一方面赋予人的情感经验以道德内容而强调超越性，另方面又强调道德理性对于情感活动的支配和主导作用”。[②]其实对“性”与“情”关系的认识，早在孔子思想中就存在，只不过孔子并未对两者的本质做出界定而已，在上海博物馆藏楚简《诗论》中，孔子就有大量这方面的言论，如《语二》1：“情生于性。”8：“爱生于性。”10：“欲生于性。”20：“知生于性。”23：“慈生于性。”25：“恶生于性。”28—29：“喜生于性，乐生于喜，悲生于乐。”30—31：“昷生于性，忧生于昷，哀生于忧。”32：“惧生于性。”34：“强生于性。”36：“弱生于性。”[③]从这些片断中我们不难看出，在前期儒家的观念中已经将性看成是情、欲、善、恶的根本了。而且孔子的这种思想在《乐记》中被进一步发挥，认为“性情”是礼乐之根本：“是故先王本之情性，稽之度数，制治礼义”（《乐言篇》）、“是故先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶，而反人道之正也”（《乐本篇》），这两段话不但指出了性情为儒家礼

---

① 《晦庵先生朱文公文集》卷六十七《乐记动静说》，《朱子全书》第23册，第3263页。
② 蒙培元：《理学范畴系统》，人民出版社1989年版，第177页。
③ 刘信芳：《孔子诗论述学》，安徽大学出版社2003年版，第49页。

乐的来源，同时也认为礼乐对人的情欲具有反作用，最终使其受到节制而返归“人道之正”，这当指“性”而言。如果将上述孔子与《乐记》思想结合起来考虑似可以看到一定的联系， 孔子认为“情生于性”而《乐记》主张“性情”为礼乐根本，同时礼乐又反作用情欲，便可得出这样的线索：（性——情）——礼乐——性。

性、情不仅是理学体系中重要的范畴，同时亦对理学家乐论产生了重要影响。那么，理学家理论中的性、情二分模式与乐的关系到底为何？本文认为理学家思想中的性、情二分体系，使得他们乐论中对“乐”概念的理解也产生了层次性分化，这两个层次分别是“乐”（读如悦）与“乐”（读如勒）。二者可以用孔子语录加以界定，第一个层次是“兴于诗，立于礼，成于乐”（《述而》），此“乐”带有很强的道德形而上意味，而第二个层次是“饭疏食饮水，曲肱而枕之，乐亦在其中矣”（《述而》）、“贤哉，回也！一箪食，一瓢饮，在陋巷，人不堪其忧，回也不改其乐。贤哉，回也!”（《论语·雍也》）此“乐”则属于道德形而下层面的快乐。如果用宋明理学的范畴加以体认的话，两者都属于道德层面，虽然颜回之乐（读勒）不如成于乐（读悦）具有道德上的完善性，但却远远高于世俗的感官快乐，即超越了“情欲”的范畴，因此所谓的“孔颜乐处”也成了宋代理学家努力追求的理想境界，并希望通过这一路径达到对“乐”（读如悦）之境界的追求，目前学界有数十篇论文对“孔颜乐处”进行研究但都忽视了这一更高的道德层面，这是不符合理学家性情二分的整体倾向的，因此本文认为对“孔颜乐处”的追求仅是超越世俗快乐层面的道德追求，相当于对“情”的提炼和对“欲”的摈弃，而最终目的则是试图向“乐”（读如悦）即“性”的层面靠拢，因为两者相比后者更接近理学家所强调的“理”。下面将具体分析之。

“孔颜乐处”在宋代理学中最早由周惇颐提出，据二程的回忆，称：“昔受学于周茂叔，每令寻颜子、仲尼乐处，所乐何事。”[①]又说“某自再见茂叔后，吟风弄月以归，有‘吾与点也’之意”[②]、“周茂叔窗前草不除去，问之，云：‘与自家意思一般’”。[③]这些记载表明周惇颐对孔子，确切的说是对颜子和曾点的道德境界十分推崇。同时，这段话也涉及了周惇颐道德论中的一个核心命题“诚”，何为“诚”？其在《易通》中的解释是“无妄则诚”、“寂然不动者诚也”，认为没有俗世杂念与自然同化为诚，这种思想与道家思想中的心斋、坐忘有相似之处，只有达到物我一体的境界才能真正感受宇宙乃至人生的真美、至乐。周惇颐这种对道德至境的追求，开启了宋代理学追求“孔颜乐处”之先河，后来邵雍、程颢等人的道德论都是沿着这个方向发展的。邵雍将周惇颐的对“乐”（读如勒）的追求更加具体化和形象化，其自号“安乐先生”，在看似闲适的文风中往往寄托

① 《二程遗书》卷二上，第66页。
② 《二程遗书》卷三，第112页。
③ 同上。

着对宇宙、人生等问题的形而上思考，所以时人往往将其与陶渊明并列，有诗云："送我一壶陶靖节，还他两首邵尧夫。"足见其思想倾向及人生旨趣，在《伊川击壤集》中很大一部分诗歌是表现他的这种情怀的，如《小园逢春》、《和张二少卿丈白菊》、《高竹八首》、《春游五首》、《竹庭睡起》、《秋游六首》、《登山临水吟》、《初秋》、《遊山二首》、《暮春吟》、《后园即事》等等，在看似平淡的诗句中往往能够透出一种理趣，对此他本人也不否认这一点，他说："《击壤集》伊川翁自乐之诗也，非唯自乐，又能乐时，与万物之自得也。"[①]可见这些诗是有三重目的的，首先是"自乐"，然后是"乐时"，最后是"与万物自得"，其大部分诗歌都是试图通过对有限的"自乐"追求达到无限的与天地同化，在这一点上他与周惇颐都是受到道家思想影响的，而且在邵雍思想中"太极"与"道"是合二而一的概念，一方面称："生天地之始，太极也"（《观物外篇》）又说"天由道而生，地由道而成。"（《观物内篇》之九）更可见出道家渊源。对最高层次的与天地同化之"道"的追求就成了诗歌的最终指向，这一方面其最被称道的诗歌是《乐物吟》：

> 日月星辰天之明，耳目口鼻人之灵。皇王帝霸由之生，天意不远人之情。
> 飞走草木类既别，士农工商品自成，安得岁丰时长平，乐与万物同共荣。

侯外庐《宋明理学史》称这首诗是"整个《皇极经世书》的一个缩影，也是邵雍对自然、社会和历史的总看法"。[②]之所以有如此认识，是因为在这首诗中表现了"与万物共荣"的物化追求，而在这种状态下所能体会到的东西就是"理"，同时他也主张"性之在物之谓理"（《外篇》之六）从此可知，其与外物同化的过程其实就是无限接近"性"的过程。

但是邵雍文艺观的特殊之处在于，他将达到最终之"性"的任务只交给了"诗"，从其现存的一千多首诗，以及这些诗的道德倾向足可看出这一点，所以朱熹略带菲薄地说："看他诗，篇篇只管说乐，次第乐得来厌了。……他都是有个自私自利底意。"[③]可谓切中肯綮，而对于乐，他在其乐论中却对乐（读如悦）并不看重，并且更多是从"情"的层面来论乐的：

> 感其物则谓之情……扬其情则谓之声……声成文则谓之音，然后闻其诗听其音则人之志情可知之矣。且情有七，其要在二，二谓身也、时也。谓身则一身之休戚也，谓时则一时之否泰也。[④]

---

① （宋）邵雍：《伊川击壤集》序，四部丛刊初编缩本，第192册，第2页上。
② 侯外庐、张岂之等：《宋明理学史》，人民出版社2005年版，第207页。
③ 《朱子语类》卷一百，第2553页。
④ 《伊川击壤集》序，第2页上。

此处之“情”与日常情感绝不相同，是一种超越有形功利之外的道德情感，也就是说与“身”相关之情是与万物自然相关的无为之乐，与“时”相关之情是以天下兴亡为己任的博大胸怀。所以邵雍灌注于诗、乐中的“情”是超越于“欲”之上的情感层次，在其乐论中“欲”命之为“情好”，在他眼中创作者若不能坚持“身”、“时”的道德纯粹性，则“其诗大率溺于情好也”，而对“情好”的进一步理解就是“情之溺”，称“情之溺人也甚于水”，水能载舟亦能覆舟，也就是说陷于“欲”之地步，就有“伤性害命”之危险，而“性者道之形体也，性伤则道亦从之”。同时，邵雍还认为若要真正达到不为“情好”所累，则必须采取“以道观道，以性观性，以心观心，以身观身，以物观物”的方式，这样才能超越现实的功利甚至各种名教的束缚，惟其如此，四时迁化、死生荣辱乃至成败得失才不过如风花雪月之过眼。由上述分析可知，邵雍认为诗歌以及音乐都是言情的，但这种情则是一种“与物同化”的天地至情，可以说这既是对其人生追求的标榜，更是其最本质的诗、乐创作观。

在邵雍眼中“情”是存在层次性的，天地至情为“性”，具有道德形下性的情为“人情”，而被称为“情累”、“情好”的则是“欲”。这便决定了他的礼乐观必然是要求“报情返始”的。在《礼记集说》中载有一段邵雍对《乐记》“乐也者施也，礼也者报也”的解释：

> “施”有出而与之之义，“报”有反而归之之义。乐者，顺人情而为之者也。人有此情，圣人则为乐以乐之，故曰施，惟施故乐其所自生，生谓情所生也。礼者因人之情而为之节文，人情流而不反圣人则为礼以反之，故曰“‘报’，惟‘报’故反其所自始，始谓情所始也。”[①]

如果结合上文邵雍性情观以及创作观可知，邵雍是完全从自己的理学体系出发来解读《乐记》的。在他看来，乐是顺应“人情”而创造的，因此圣人便“为乐以乐之”但是如果这种对“人情”不加以节制则很容易“流而不返”即流于“欲”的地步，所以必然要从礼的角度加以克服。虽然这段话仍然没有超出儒家“发乎情，止乎礼义”的窠臼，但却是完全对之进行了体系性和哲学性的论证。另外，这种体系性的乐论思想表现了邵雍理论的进步性，但作为过渡性人物，他的乐论中难免存有一些保守性成分，比如他仍十分重视乐的政治功用性，仍然坚持“声音之道与政通”的儒家一贯主张，所以他说：“审乐之和则知其政之和，审乐之乖则知其政之乖，若此之类所谓审乐以知政也。吾能自知音以至于知政，伦理贯通则于为治音乐不敢缺一，苟一有缺则声与音、音与乐必形见于此矣。……盖礼

[①] 《礼记集说》卷九十七，文渊阁四库全书本，第119册，第133页下。

者理也，乐通伦理。故于礼为几论，至于此则礼乐岂二理哉？”[①]

由此可以总结如下：邵雍将周惇颐“孔颜乐处”通过“以物观物”的方式进行了形象化展开，在其诗歌中通过对与自然同化意境的营造，超越情的层面而最终向“性”靠拢。而在其乐论中，则更多的仅是从具有道德形下性之“情”的角度考察乐的，并未真正上升到“成于乐”之“性”的层面，但其“报情返始”思想则或多或少看到了向“乐”（读如悦）趋同的倾向。可以说，在邵雍理论中使我们看到了从“乐”（读如勒）向“乐”（读如悦）升华的努力。

而邵雍的这种努力，在二程哲学体系以及乐论体系中得到了实现。一方面，他们继承了周惇颐乃至邵雍倾心自然并试图以物观物的总体倾向，提出了“仁者浑然与物同体”的命题；另一方面，促成了从感性的生存之“乐”（读如勒）向道德形上性的本体之“乐”（读如悦）的升华，完成了“孔颜乐处”向“成于乐”之情到性的转变，从更高的哲学角度深化了儒教中“成于乐”的内涵。

就第一个方面言之，程颢尝言：“仁者，浑然与物同体。”[②]将与物同化的思想同儒家最高伦理规范“仁”联系在一起，而在理学领域，“理”与“性”恰恰便是“仁”的变体和哲学化，与此相应，程颢认为：“仁”不仅是一种道德规范，更重要的是它也是创生万物之本原，“万物之生意最可观，此‘元者善之长也’，斯所谓仁也。”[③]同时，既然“仁”具有了与物同体的性质，所以在二程看来要想真正体会到这种“仁”的内涵，或者说达到“仁”之至境，唯一的方法便是“与物同体”，因此这便同周惇颐以及邵雍的思想联系在了一起。只不过在周惇颐看来“窗前草不除”，所能领会的是类似于孔子“吾与点”也的心灵洒脱，而在邵雍看来“与物同化”是趋向道德形上层次之“性”的必然途径，而在二程这里则试图通过自我与外在的大化实现对“仁”这一最高哲学范畴的最终皈依。而且在二程看来，“仁”既是“性”同时又超越了“性”，程颢认为“生之谓性”，同时“天地之大德曰生”，[④]由此可知“性”便是天地万物的内在本性，万事万物无论其形体如何不同，物理特性如何变化，其内在禀赋都是“性”，正如前文所引“万物之生意最可观，此‘元者善之长也’，斯所谓仁也”。由此二程的理论体系便相当清晰了，即本源为“仁”，或者说是“理”，因为程颐认为“仁，理也”，[⑤]正如蒙培元所说：“二程用‘生之理’解释仁，使仁变成了形而上的绝对的道德理性或道德本体，正式完成了仁的境界说。”[⑥]而“性”作为万物的禀赋，是对“理”和“仁”的具体化，是较二者更低一极的概念。既然“仁”与“性”之间的关系已经明了，也就是说二者都是与天地万物浑然一体的，那么体会“仁”或“性”

---

① 同上，卷九十一，第119册，第22页。
② （宋）程颢、程颐：《二程集》之《河南程氏遗书》卷二上，中华书局2004年版，第16页。
③ 同上，卷十一，第120页。
④ 同上，卷十一，第120页。
⑤ 《二程集》之《河南程氏外书》卷六，第391页。
⑥ 《理学范畴系统》，第490页。

这些形而上的道德本体便显得十分重要。这便涉及到了二程的基本的艺术鉴赏观点。二程的艺术鉴赏观是其哲学“静观”思想的衍生物。与邵雍“以物观物”以及张载“民胞物与”的观点相一致，二程提出了“静观”说。最能体现这一思想的是程颢的《秋日偶成二首》[①]，其诗云：

寥寥天气已高秋，更倚凌虚百尺楼。世上利名群蠛蠓，古来兴废几浮沤。
退居陋巷颜回乐，不见长安李白愁。两事到头须有得，我心处处自优游。
（其一）

闲来无事不从容，睡觉东窗日已红。万物静观皆自得，四时佳兴与人同。
道通天地有形外，思入风云变态中。富贵不淫贫贱乐，男儿到此是豪雄。
（其二）

这两首诗总体上表现出两种倾向，其一是通过对自然景物以及历史兴废之静观，体验一种宇宙人生以及兴亡变化的永恒哲理，这属于义理层面。其二，在与万物同化过程中感受超越尘俗世界的诗意，从而获得一种内心的恬适感，这属于心灵层面。但两者都需要类似老子式的“澄怀味道”，也即“静观”。另外，如果对这两首诗进一步分析，会发现无论是体会频繁的历史变迁还是抽象的与天地相通之道，最终的目的都是指向内心的，所以《二首》其一提到了安于颜回之乐，进而体会内心的悠然自得；《二首》其二则试图通过与天地万物的截然一体感受“贫贱之乐”。所以二程尤其是程颢所展示出来的哲学思想以及艺术鉴赏思想整体上是一种生存美学，或者说是一种“安于义命”式的体验快乐的方式。

二程的“静观”思想容易使人联想到现代美学的“审美”概念，但两者存在本质区别，因为后者是一种康德意义上的“无目的的有目的性”，是最大程度的对存在目的的超越。而前者则不同，通过“静观”所体会到的快乐是在“义命”范畴之下的快乐。所谓“安于义命”就是服从天理、天命，服从最终之“理”，在二程这里这一概念是从生存论角度提出来的，是对“君子固穷”思想的发挥，更是理学家所主张的超越现实苦难的方式。所以程颐在对《周易》之《未济》卦的解读是：“居未济之极，非得济之位，无可济之理，则当乐天顺命而已。……至诚安于义命而自乐，则可无咎。……人之处患难，知其无可奈何，而放意不反者，岂安于义命者哉！”[②]就是说在应该服从天命，按部就班的行事这样方能体会到快乐，在《困》卦中又说：“大人处困，不唯其道自吉，乐天安命，乃不失其吉也”、“虽在困穷艰险之中，乐天安义，自得其说乐也。”[③]所以，二程所说的“静

① 《二程集》，第482页。
② 《二程集》之《周易程氏传》卷四，第1025——1026页。
③ 同上，第940——941页。

观”以及由之带来的“孔颜之乐”，其实是有条件限制的，是一种受儒家固穷思想影响下的体系化的理学思想，或者也可看成是带有理学特色的生存美学，它既是感性的，也是理性的，既是审美的，又是道德的，既是解放的，又是桎梏的。但无论如何可以肯定一点，就是在二程理学中已经将周惇颐、邵雍之“报情返始”的努力向前推进了一大步，将“情”与整个“天命”联系起来，虽有局限但已经将“孔颜乐处”上升到了生存论高度，这种努力就为“乐”（读如勒）向“乐”（读如悦）的提升提供了基础。

诚如上述，二程乐论系统性表现的第二方面是完成了“孔颜乐处”向“成于乐”之情到性的转变，从而将第一方面的生存之“乐”（读如勒）提升为本体之“乐”（读如悦）。可以说无论程颢还是程颐这种理论提升都是十分自觉的，都已经开始从本体论高度看待“乐”。程颢明确指出：“学至于乐则成矣。笃信好学，未如自得之为乐。好之者，如游佗人园圃；乐之者，则己物尔。然人只能信道，亦是人之难能也。”[①]其中“学至于乐则成矣”很显然是孔子“成于乐”的翻版，既体现了由“静观”而带来的万物同化之天然乐趣，也将“乐”与“道”联系起来，从而真正实现了“成于乐”的理想境界。从这个层面反观上文提到的“仁者，与天地同乐”的命题，便会清晰地感受到“仁者”的内涵应该是与天地化同的天然之“乐”以及“成于乐”的最高境界的统一，所以程颢所提到之“仁”其实既是一种生存之乐，也是一种本体之乐。而且“颜子之乐”在程颢看来是由于时代的原因，所以才备受推崇，而后世之人绝不能仅仅停留这种道德之乐而止步不前，应该以担当道义、体会大道为己任，所以他说：“学者全要识时。若不识时，不足以言学，颜子陋巷自乐，以有孔子在焉。若孟子之时，世既无人，安可不以道自任？”[②]

与程颢相似，程颐也是十分关注这两个不同层面之“乐”的，首先在程颐看来之所以孔子独尊颜渊，而后世以“孔颜乐处”为最高境界的原因在于颜子能以性节情，性源于天地，而其基本特点是“真而静”，而情多是由外物触动而产生的，所以要想真正获得圣人之道，必须“正其心，养其性”，这便要求“性其情”（《颜子所好何学论》[③]）这里程颐提到了性与情的对立，并主张抛弃情的干扰，其实，程颐眼中的“情”更准确的说应该叫做“欲”或“情欲”，与周惇颐、邵雍所提到道德层面的“情”是有所区别的，而且也与其兄程颢的观点略有出入，程颢侧重情与性的统一，而程颐则侧重两者的对立。在程颐对颜子之学的解释中，虽然没有明确地提到对颜回之“乐”的具体分析，但从其整体倾向来看，他是将颜回之“乐”与“性”结合在一起的，也即颜回之所以能面对困窘不改其志，在程颐看来最主要原因在于能够“性其情”而不是“情其性”。从中不难看出，到

[①] 同上之《河南程氏遗书》卷十一，第127页。
[②] 同上，卷二上，第15页。
[③] 同上之《河南程氏文集》卷八，第577页。

了二程尤其是程颐理论，已经将孔子当年宽泛的“贤哉回也”的道德评价，升华为系统性的生存论哲学，开始从“性”的层面看待“孔颜之乐”，这是对周惇颐、邵雍思想的推进。但程颐并不仅仅限于以“性”为核心的生存之乐，而是与程颢相似，认为“孔颜乐处”的最高境界是“成于乐”。其云：“古人言：‘乐循理之谓君子’，若勉强，只是知循理，非是乐也。才到乐时，便是循理为乐，不循理为不乐，何苦而不循理，自不须勉强也。”[①]本文认为此处之“乐”可两读，既可读如勒，亦可读如悦。与理相结合的“乐”当然是脱胎于孔颜之乐，而符合“成于乐”之最高理想的“乐”。相应的，当乐与理结合时也同样能体会到道德上的快乐。在这里程颐将乐与理并提，足见其已经将两个层次之乐结合在一起，并且从理学最高哲学范畴“理”的角度理解之。至此，二程完成了从周惇颐以来的“乐”之生存论向本体论的转变。这也就是陈来所总结的宋代理学的重要特点之一，即“以不同方式为发源于先秦的儒家思想提供了宇宙论、本体论的论证”。[②]尽管二程彼此的哲学思想存在一定的差异，如心与天之关系，对心、性、情的区分，下学与上达的分和，等等，但两人在对待“乐”（读如乐）与“乐”（读如悦）的问题上是一致的。

南宋朱熹不但继承了二程（尤其是程颐）的哲学思想，而且对二程对“乐”的看法也有所吸收，并使两个层次的“乐”之间的联系更为具体化，而本文认为朱熹对这一问题的最重要贡献是在方法论层面上使“乐”（读如勒）与“乐”（读如悦）层次更加明晰。在朱熹眼中如果“孔颜乐处”属于“情”的话，而“成于乐”便属于“性”或“理”，两者之间存在一种由下学而上达的逻辑性。南宋真德秀在《问颜乐》中曾对程颐乃至朱熹对这一问题的看法加以总结：

> 集注所引程子三说。其一曰，不以贫窭改其乐，二曰，盖自有其乐，三曰，所乐何事，皆不说出颜子之乐是如何乐，其末却令学者于博文约礼上用功。博文约礼亦有何乐？程朱二先生似若有所隐，而不以告人者。其实无所隐而告人之深也。又《程氏遗书》有人谓颜子所乐者道，程先生以为非，由今观之，所乐者道之言岂不有理？而程先生乃非之，何也？盖道只是当然之理而已，非有一物可以玩弄而娱悦也。若云所乐者道，则吾身与道各为一物，未到混融无间之地，岂足以语圣贤之乐哉？颜子工夫，乃是从博文约礼上用力。博文者，言于天下之理无不穷究而用功之广也。约礼者，言以礼检束其身而用功之要也。博文者，格物致知之事也。约礼者，克己复礼之事也。内外精粗，二者并进。则此心此身，皆与理为一。从容游泳于天理之中，虽箪瓢陋巷不知其为贫，万钟九鼎不知其为富，此乃颜子之乐也。程朱二先生恐人只想象颜子之乐，而不知实用其功，虽日谈颜子之乐，何益于我。故程子

[①] 同上之《河南程氏遗书》卷十八，第186页。
[②] 陈来：《宋明理学》引言，辽宁教育出版社1992年版，第14页。

全然不露，只使人自思而得之。朱先生又恐人无下手处，特说出博文约礼四字，令学者从此用力。真积力久，自然有得。至于欲罢不能之地，则颜子之乐，可以庶几矣。[①]

这段文字反映了程朱二人对“博文约礼”的看法，如果单单是“孔颜乐处”还不能称之为“道”。必须经过内在的格物致知，以及外在的克己复礼，惟其如此才能真正体会到与“道”合一之“至乐”。程朱对“博文约礼”功夫的推崇表明了在他们眼中达到“成于乐”的至境并不可能一蹴而就，这也防止了以“易简功夫”来体会孔颜之乐的弊病。就这一方面来说，虽然朱子思想与二程理论关系密切，但与程颢多少是存在差异的，程颢尝言：“‘兴于诗，立于礼’，自然见有着力处；至‘成于乐’自然见无所用力。”[②]就是说在程颢眼中学诗、立礼都是可以通过有形的努力而达成的，是自然可见的。而“乐”作为成仁的最高境界，是不可以有形之力而达成的，至于如何达成，程颢并没有直接言明，总之是一种上达功夫，这也是二程的重要分歧所在。朱熹的理论来源主要是小程，注重格物致知，由下学而上达，所以导致两人在“成于乐”这一理学乐论根本问题上存在明显差异。与此相应，在对待“颜回之乐”与“曾点之乐”问题上也存在差异，当学生向他问及两者是否存有不同时，他说：“颜子底较恬静，无许多事。曾点是自恁说，却也好；若不已，便成释老去，所以孟子谓之狂。颜子是孔子称他乐，他不曾自说道我乐。大凡人自说乐时，便已不是乐了。”[③]在朱熹看来，曾点之乐是自己体会出来，并标榜出来的，往往是一种偶然的心灵体验，所以有时带有“狂”的特性，这与佛道精神很接近。而颜渊之乐则属于长期体验并乐在其中，但是自己并没有意识到，多是别人对其精神的总结，因此朱熹当然对颜子之乐津津乐道。

客观的说，虽然朱熹从自己的理学倾向出发对属于“情”层面的“孔颜乐处”有意识地进行了拔高，但其最终指向乃是与“道”和“性”相一致的“乐”（读如悦），而曾点之乐恰与周惇颐、邵雍乃至二程眼中的具有道德形下性的“孔颜乐处”有些类似。在朱熹之后，南宋真德秀，陈植以及明代心学学者如王阳明、王艮等人都曾有过对“孔颜乐处”的讨论，但本文认为他们最终仍然没有脱离北宋五子乃至朱熹等人以情、性为基础的讨论范围，故不赘述。

三、乐与“静”

在理学家眼中，如果“淡和”是乐之特征、“孔颜乐处”进而“成于乐”是乐之层次的话，那么理学家所推崇的“静”恰是“乐”的内在规定，“返静”则

---

① （宋）真德秀：《西山先生真文忠公文集》卷三十一《问颜乐》，四部丛刊初编缩本，第270册，第485下——486上页。

② 《二程集》之《河南程氏遗书》卷一，第5页。

③ 《朱子语类》卷四十，第1029页。

成为乐之作用。在理学家中周惇颐、张载、二程、朱熹乃至后来的王阳明都有关于“静”思想，并将其放在其理论的重要方面。“静”这一范畴自产生之初便带有儒道兼容的特点，道家方面，老子尝言“致虚极，守静笃”(《老子·十六章》)、庄子称：“万物无足以挠心者，故静也。水静则明烛须眉，平中准，大匠取法焉。水静犹明，而况精神”(《庄子·天道篇》)；儒家方面，《大学》开篇即言“知止而后有定，定而后能静，静而后能安，安而后能虑，虑而后能得”。《周易》称“坤至柔而动也刚，至静而德方”(《文言》)、“寂然不动，感而遂通天下之故”(《系辞》)。而在《乐记》中则将这两种思想倾向很好的结合在了一起，“静”在《乐记》中出现仅有两次：“人生而静，天之性也”(《乐本》)、“乐由中出故静，礼自外作故文”(《乐论》)，但已经将静提升到了人本性的高度，认为“静”是“性”的根本，乐的重要特质就是对人天然情性的表现，因此，静在《乐记》中具有举足轻重的地位，《乐言》篇载“夫民有血气心知之性，而无哀乐喜怒之常，应感起物而动，然后心术形焉”认为静是人性之本，与之相对的是心受外物的影响之后的“动”，人生而静，是天性、本然的，也是先验的，与天命须臾不可分，静而后动，动者为人为也。

宋代理学家也延续了这一传统，不仅从本体论角度看待“静”，而且也从人性论角度谈论之。周惇颐在《太极图说》中称：“自无极而为太极。太极动而生阳，动极而静，静而生阴，静极复动，一动一静，互为其根。分阴分阳，两仪立焉。阴变阳合，而生水、火、木、金、土。”这段话与《周易》关系密切，总体来说认为动静之间是变化互生的，由动静而生阴阳，由阴阳而生万物。将“静”看成是产生万物的重要一极，足见周惇颐是从理学本体论角度看待“静”这一范畴的。从宇宙生成角度言之，动与静本无分先后，所以程颐主张“动静无端”，而朱熹也沿用了这一观点，某种程度上也是对周惇颐动静阴阳说的解释，“在阴阳言，则用在阳而体在阴，然动静无端，阴阳无始，不可分先后。今只就起处言之，毕竟动前又是静，用前又是体，感前又是寂，阳前又是阴，而寂前又是感，静前又是动，将何者为先后？”(《理气上》[①]) 即是说动、静本是相互依附的，不可以从“先后”的角度认为两者存有主从关系，否则将限于无谓的本体循环论证模式之中。可以说，周惇颐的这种本体论“动静观”代表历来理学家的共同倾向，即使在宇宙本体问题上与其它四子差异很大的张载也承认这一点，在其理论中“气”聚则有万物，“气”散则产生“太虚”。对于动静问题，他说：“太和所谓道，中涵浮沉升降，动静相感之性。是生絪缊相荡，胜负屈伸之始。”[②](《太和篇第一》) 所谓太和，就是“太虚与万物共存，并通过阴阳二气的感应相互联系、相互作用的有机的统一体，是‘气’的存在及运动形态的总称，也是宇宙时

[①] 《朱子语类》卷一，第1页。
[②] (宋) 张载：《张子正蒙》卷一，上海古籍出版社2000年版，第85页。

间与空间的总称”。[①]所以尽管张载在本体问题与众不同，但在宇宙生成之动静观上与周惇颐等人如出一辙。

与本体论相关，理学家另一个涉及“静”范畴的领域是在他们的人性论中，对人性中“动”与“静”问题的讨论是最为集中而丰富的，而且往往将两者同“情”与“性”这对概念相联系。周惇颐认为圣人之所以为圣人在于其能保持内心之“静”，称“圣人定之以中正仁义而主静，立人极焉”（《太极图说》），其对“静”的理解是“无欲”，惟其如此方能与天地、日月、四时相统一。张载认为人性之“静”乃是人的天然本性，“赤子之心，人皆不可知也，惟以一静言之”。[②]这种思想与《乐记》“人生而静，天之性也”完全一致。而且也认为“静”是人品德的基础，称“静者，进德之基也”（《张子全书》卷九）主张人应该保持“虚静”之状态，这样不仅可以涵养品德，同时也是达到“仁”之境界的途径，“敦笃虚静者仁之本”（《张子全书》卷十四）。与张载相似，程明道亦以“静”而追求“定性”，称：“所谓定者，动亦定，静亦定，无将迎，无内外。”（《答横渠张子厚先生书》[③]）认为只要内心无内外之分，不被情欲所束缚，任凭外物如何变迁，自己自然能岿然不动，即“无事则定，定则明，明则尚何应物之为累哉”（《同上》），并且在程颢这里还提到了修养内心的方式即“静坐”，称：“不须得道，只闭目静坐，为可以养心。”[④]（《附东见录后》）对此朱熹的进一步解释是“须是静坐，方能收敛”。[⑤]程颐虽然看到一味求“静”之容易流于释道，而“不用静字，而只用敬字”提出以“敬”代“静”，但两者是密不可分的。因为“敬”不但是一种涵养功夫，所谓“涵养须用敬”，更是一种内心品质，“敬，只是主一也”，“主一”当指内心不为情欲所惑而三心二意，所以程颐在行文中是“静”与“敬”兼用的，如当人问及方外之士何以预见将来，他说：“只是心静，静而后能照。”[⑥]（《刘元承手编》）正是在此意义上朱熹将“敬”与“静”之关系概括为“敬贯动静”。[⑦]

而在朱熹这里，不但继承原来程颐“敬贯动静”之说，并且对“动”与“静”的关系进行了系统梳理，尝言“静为主，动为客。静如家舍，动如道路”、“静者，养动之根”（《同上》）、“圣人定之以中正仁义而主静，所以主静者，以其本静，静极而动，动极复静，静也者，物之终始也，万物始乎动，终乎静，故圣人主静”。[⑧]有将“静”凌驾于“动”之上的趋势，[⑨]并且认为圣人的品格多以“静”为主。朱子的观点某种程度上具有一定的总结性，在《朱子语类》以及《晦庵先生朱文

---

① 《宋明理学史》，第103页。
② （宋）张载：《张载集》之《经学理窟·诗书》，中华书局1978年版，第255页。
③ 《二程集》之《河南程氏文集》卷二，第460页。
④ 同上之《河南程氏遗书》卷二下，第49页。
⑤ 《朱子语类》卷二十三，第216页。
⑥ 《二程集》之《河南程氏遗书》卷十八，第194页。
⑦ 《朱子语类》卷十二，第212页。
⑧ 《晦庵先生朱文公文集》卷四十二《答石子重》，《朱子全书》第22册，第2078页。
⑨ 按：理学家在本体论和人性论上对“动”与“静”两者的关系是有差异的，就本体论言之，认为动、静互相依存，无先后之分。就人性论言之，则认为“静”为“动”之根本。

公文集》中尚有大量从人性角度论“静”的言论。总而言之，宋代理学家普遍将“静”看成是“人性”的根本，而且是与本体论意义上的“静”一脉相承，普遍带有先验的特点。将“静”作为人最本真的天性看待，而且也是涵养人性，超越情欲的重要手段。所以“人要从自己的行为和实践上所有把握，就必须先要在他自己心理生活上，有其确实之道德基础。因为人和万物不同的地方，就在于他能从他自己心理生活上有确实之道德基础。主静，就是使人在心理上建立起确实的道德基础的一个方法”。[①]

“乐”从产生之日起便与人性有千丝万缕的联系。中国古代乐论讲究既要满足人的感官享受同时亦不能深陷其中，最终目的是要完成对心灵的震撼。所以早在《乐记》中就已经将“静”看作是人性的重要特质，并与“乐”相连，“乐可以兴”的重要方面是“表静”，静既是乐的内涵同时亦是乐的作用，即返归人本性之“静”，《乐本》曰：“是故先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶，而反人道之正也”，这里的“人道之正”其深层含义便是与“欲”相对之“静”。另外，宋之前乐论的一个突出贡献是它们本身便参与了宋代理学体系的建构，其中当然以《乐记》最具代表性，上文所提到的理学家对“静”的看法，多与之相关，所以陆九渊不无感慨地说：

> 天理人欲之言，亦自不是至论。若天是理，人是欲，则是天人不同矣。此其原盖出于老氏。《乐记》曰：“人生而静，天之性也；感于物而动，性之欲也。物至知知，而后好恶形焉。不能反躬，天理灭矣。”天理人欲之言盖出于此。《乐记》之言亦根于老氏，且如专言静是天性，则动独不是天性耶？[②]

虽然陆氏概言《乐记》相关思想出于老子有过于武断之嫌，但其对《乐记》对理学天理、人欲思想的开启作用的认识是较为精到的。

理学家乐论由于是在其本体论和人性论思想笼罩之下而产生的艺术理论形态，所以其突出特点便是从“静”的角度看待乐的内涵以及乐之作用。乐通天地，自然与本体论层面的“静”相关；乐由中出，故与人性论层面之“静”也密不可分。正因如此，理学家眼中之“乐”自然会起到化性起伪、平心节欲的功能了。因此，周惇颐十分钟情古乐的“平心”功能，认为“乐者，古以平心，今以助欲”（《乐》上），“平心”的效果是“心平”，就是恢复人性之本。程颢认为人性之本为“真而静，其未发也五性具焉，曰仁义礼智信”（《颜子所好何学论》），朱熹的解释是“五性便是真，未发时便是静”，[③] “静”是内心尚未萌动的原初状态，正是由于理学家对“静”的推崇，所以他们普遍的倾向是推崇古乐，而对充满情

---

① 黄清源：《中国传统思想——静道》，台北文而出版社 1998 年版，第 1 页。
② （宋）陆九渊：《象山语录》卷上，上海古籍出版社 2000 年版，第 20 页。
③ 《朱子语类》卷三十，第 775 页。

欲的新乐嗤之以鼻。如果周惇颐将乐中之“静”看成是“心平”的话，那么张载则将“静”从气的角度，看成是一种“德性中和之气”，而乐的作用便是“养德性中和之气”，称：“古乐所以养人德性中和之气，后之言乐者止以求哀。”[①]德性中之中和之气既成，便可不被外物所累，恢复人“静”之天性。因此以张载为代表的理学家乐论便为“放郑声”找到了人性论层面的解释，他说：“郑卫之音悲哀，令人意思留连，又生怠惰之意，从而致骄淫之心，虽珍玩奇货，其始感人也亦不如是切，从而生无限嗜好。故孔子曰必放之，亦是圣人经历过，但圣人能不为物所移耳。”[②]在此，郑声的最大问题是促使产生“怠惰之意”、“骄淫之心”以及“无限嗜好”，这些都是对“心”的扰乱，所以张载认为这才是圣人“放郑声”的根本原因，诚然，郑声乱心之论古已有之，但张载的突破在于他是从理学心性以及人心本静的角度进行言说的，所以其深入程度自然是古之成论难以企及的。

而在朱熹看来真正的“乐”境是在“胸中无事”的状态下实现的，这可以看作是朱子对“静”的另一种说法，他说：“礼乐固必相须，然所谓乐者，亦不过谓胸中无事而自和乐耳，非是著意放开一路而欲其和乐也。然欲胸中无事，非敬不能。故程子曰‘敬则自然和乐’。”[③]（《答廖子晦》）这里，朱熹继承了程颐“敬贯动静”之说，如上述，其所主张的“胸中无事”实质乃是心之“静”，而在朱熹看来此“静”当然属于“敬”的范围。“胸中无事”自然无所羁绊，由“孔颜乐处”而至“成于乐”必然需要这种内心修养。反过来朱熹也承认理想音乐对人性的归根返静之功，而这种作用乃是通过对后天之“德”与“性”的磨砺而达成的，因此朱熹提到“养德”、“养性”的主张，这可以看作是对“静”之本性的回归亦可看作乐之作用，“所以教胄子者，欲其如此，而所以教之之具，则又专在于乐，如《周礼》大司乐掌成均之法以教国子弟，而孔子亦曰‘兴于诗，成于乐’。盖所以荡涤邪秽，斟酌饱满，动荡血脉，流通精神，养其中和之德，而救其气质之偏者也。……圣人作乐以养情性，育人材，事神祇，和上下，其体用功效广大深切如此，今皆不复见矣，可胜叹哉”！[④]（《<尚书·舜典>注》）又说：“养君中和之正性，禁尔忿欲之邪心。”[⑤]（《紫阳琴铭》）很明显，在朱熹看来“静”作为乐（尤其是古乐）的重要方面，它可以最大限度地与人的心灵沟通，进而起到“荡涤邪秽”、“流通精神”的作用，这个过程本身便是对后天情欲的去蔽，朱熹称之为“养中和之德”、“养情性”、“养中和之正性”。对于朱熹而言，他坚信“人生而静”的理学人性论，并将其看成是诗与乐产生的逻辑起点，在其《<诗集传>序》中便明确提到了这一点，认为“静”之本性受到外物触动，自然形之言语进而咨嗟进而吟咏。理学的各种思想发展到朱熹这里获得了最大程度的完善和整

---

① 《张载集》之《经学理窟·礼乐》，第262页。
② 朱熹、吕祖谦：《近思录》卷十二，《朱子全书》第13册，第276页。
③ 《晦庵先生朱文公文集》卷四十五，《朱子全书》第22册，第2078页。
④ 《晦庵先生朱文公文集》卷六十五，《朱子全书》第23册，第3172页。
⑤ 《晦庵先生朱文公文集》卷八十五，《朱子全书》第24册，第3994页。

合，透过朱熹乐论思想足可看出，“静”与“乐”之关系得到了哲学性、系统性的圆满解释。一方面，“静”作为天地本体以及人之本性的重要方面，必然成为乐的最基本特质；另一方面，在理学家眼中，乐的作用更具形而上特点，即乐的重要作用在于促使人们对人性本真之“静”的回归。这两个方面恰好构成了一个圆融的正反合体系。如果说第二节所述文人乐论将乐的作用定义为“移风易俗”的话，理学家乐论则更倾向于求“静”。静同移风易俗相比，一个属于内在层面，而另一个则属于社会外在层面。理学家乐论对文人乐论的重要推进之处在于将移风易俗的前提，即内心的“潜移默化”，确定为内心之“静”。从这个角度说，理学家乐论对内在挖掘的深入程度是文人乐论所不具备的。

综而言之，本文认为宋代（尤其是北宋）理学家乐论作为继承传统乐论的重要一极，同北宋文人乐论相得益彰并互作补充。相比较而言，理学家乐论较文人乐论更具体系性和哲学性，这与两种乐论的理论出发点不同不无关系，文人乐论的内在基础是“情”，其毗邻者为文学或文论，即使北宋文人乐论较前代乐论在体系性上有所进步，但与理学家乐论相比尚存在差距。即便文人乐论中也谈到了“理”，但对之的理解更多地属于传统道德、礼仪体系，与理学家乐论中提到之“理”存在根本区别。而理学家乐论则恰好相反，其内在基础是“情”、“性”（“理”）统一模式，其毗邻者为哲学，本身便是理学家哲学思想的一部分。当然，理学家乐论也有很多思想是与文人乐论存有相似之处，比如对古乐（雅乐）的推崇、对新乐（郑声）的排斥以及对礼乐关系的看法等等，都是显得保守而无创新的，这在张载、二程乐论中体现尤为突出。但他们对乐之“返静”功能的论述则是对先秦以来乐之“移风易俗”功能的深化和超越，是值得肯定的。

第二章 “形”对“义”的本体性超越

宋型文化的特点可以从两个方面概括之，一方面崇尚理性，另一方面由虚而转实，由圣而入凡。就宋代乐论而言，也同样具备上述两个特点，“尚理”表现为北宋文人乐论的体系性以及理学家乐论的哲学性，将原本以直觉感悟为主的儒家乐论发展成具备完整体系的理论形式，这种超越本文称之为“理”对“情”的超越；而另一个特点是“尚实”，表现为更多地从形式和技术层面进行阐述，在兼顾内容的同时突出了技法的重要性。本文认为宋代乐论“尚实”的努力使中国传统乐论开始“由圣而入凡”，并促使“礼乐”之“乐”向“音乐”之“乐”的转化，本文将这种超越称之为“形”/“技”对“义”的超越，自此以后，中国传统乐论开始了客观化历程。

第一节 雅乐实践“尚技”/“尚形”之考察

宋代乐论“技”对“义”之超越是一种时代必然，如第一章所述宋代帝王为了获得统治的合理性极力主张复兴古乐，而渐成为主流风尚。但时过境迁真正意义上的古乐很难再现，所以多从形式和技法角度追求之，这导致宋代曾一度出现集体议乐的潮流，在这种时代风习影响下，宋代乐论也开始更多地谈论音律、和声、弹奏技巧等技术性问题。

宋代宫廷用乐对技法的追求到了无以复加的程度，虽然意识形态气息很浓但对宋代音乐的技术推进必然产生影响，许之衡说：“宋代乐曲，沿唐代燕乐而来。虽创作者如和岘、李照之流，多思复雅乐以矫之，然终于不成。”[①]总体来看，主要围绕规范音高、制定新器、新制乐章、规范乐制、规范乐仪以及官修乐书等方面展开。

一、规范音高

宋代对音乐的技术要求相当严格，北宋160年的历史中，乐改便有六次之多，核心问题便是确定黄钟律标准音高问题，正如音乐史家黄翔鹏所说：“黄钟标准音高研究，是中国音乐史·乐律史研究的重要选题——历代黄钟标准音高研究的关键性子课题之一。”[②]而在复古气息较浓的北宋时期更是如此，“两宋时期，黄

[①] 许之衡：《中国音乐小史》，台湾商务印书馆1965年版，第163页。
[②] 黄翔鹏：《对“中国乐律学史”学科建设问题的一个初步设想》，《中国人的音乐和音乐学》，山东文艺出版社1997年版，第1——8页。

钟标准的讨论和制定，是统治者试图恢复、重建古代礼乐制度的重要内容”，[①]据《宋史》载：

> 盖宋之乐议，因时迭出，其乐律高下不齐，俱有原委。（太祖）建隆初用王朴乐，艺祖一听嫌其太高，近于哀思，诏和岘考西京表尺，令下一律，比旧乐始和畅。至（仁宗）景祐、皇祐间，访乐、议乐之诏屡颁，于是命李照改定雅乐，比朴下三律。照以纵黍累尺，虽律应古乐，而所造钟磬，才中太簇，乐与器自相矛盾。阮逸、胡瑗复定议，止下一律，以尺生律，而黄钟律短，所奏乐声复高。（神宗）元丰中，以杨杰条乐之疵，召范镇、刘几参定。几、杰所奏，下旧乐三律，范镇以为声杂郑、卫，且律有四厘六毫之差，太簇为黄钟，宫商易位，欲求真黍以正尺律，造乐来献，复下李照一律。至（哲宗）元祐廷奏，而诏奖之。初，镇以房庶所得《汉书》，其言黍律异于他本，以大府尺为黄帝时尺，司马光力辨其不然。镇以周嗣、汉斛为据，光谓嗣本《考工》所记，斛本刘歆所作，非经不足法。镇以所收开元中笛及方飨合于仲吕，校太常乐下五律，教坊乐下三律。光谓此特开元之仲吕，未必合于后夔，力止镇勿奏所为乐。光与镇平生大节不谋而同，惟钟律之论往返争议，凡三十余年终不能以相一。[②]

上述材料概述了太祖至神宗朝的五次乐改，而第六次乐改发生在徽宗朝，《宋史》载：“哲宗嗣位，以乐来上，按试于庭，比李照乐下一律，故元祐中有范镇乐。杨杰复议其失，谓出于镇一家之学，卒置不用。徽宗锐意制作，以文太平，于是蔡京主魏汉津之说，破先儒累黍之非，用夏禹以身为度之文，以帝指为律度，铸帝鼎、景钟。乐成，赐名大晟，谓之雅乐，颁之天下，播之教坊，故崇宁以来有魏汉津乐。”[③]但此次乐改是在蔡京的左右下进行的，为了谄媚帝王不惜重新招用年届九旬的方士魏汉津，[④]如果说前五次改制因执着于古尺而存弊端的话，那么魏汉津之律则近于迷信荒谬，以徽宗中指、第四指、第五指各三节为准制鼎，故《宋史》对其评价是：“身为度之说，尤为荒唐”（同上）。这种荒唐的律准在真正实行时并未被乐工采用，而是敷衍成器，十三年后徽宗因梦中有人对其言“乐成而凤凰不至乎？”忽然有悟，又出中指尺寸交于蔡京，并密令刘昺核查，而昺终匿之不验，只以一长笛交给徽宗敷衍了事。据此可知，魏汉津以身定律之法只是一种取悦帝王的方式，而并未真正施行。整体来说，北宋各朝参与议乐者为：太祖朝为和岘，仁宗朝为李照、阮逸、胡瑗，神宗朝为杨杰、范镇、刘几，哲宗

---

① 李幼平：《大晟钟与宋代黄钟标准音高研究》，上海音乐学院出版社 2004 年版，第 10 页。
② 《宋史·乐志》卷一百三十一，第 3055——3056 页。
③ 《宋史·乐志》卷一百二十六，第 2938 页。
④ 魏汉津早在仁宗朝就曾参与议乐，但未被采用，《宋史》卷一百二十八载“皇祐中，汉津与房庶以善乐被荐，既至，黍律已成，阮逸始非其说，汉津不得伸其所学。”

朝为范镇、司马光，徽宗朝为魏汉津。据杨荫浏先生考证，各朝因为采用的黄钟音高标准各异，因此频率和音高亦各不相同，现将其考证结果节录如下：[①]

定律年代	定律者	频率（V.D.）	音高	相互音高比较
宋初（960）	用后周王朴律	379.5	$^{\#}f^{1}+$	
乾德四年（966）	和岘	365.2	$^{\#}f^{1}-$	“下于朴所定管一律”
景祐二年（1035）	李照	286.8	$D^{1}-$	“下太常制四律”
皇祐二年（1050）	阮逸、胡瑗	359.3	$^{\#}f^{1}-$	“旧乐高、新乐下、相去一律”
元丰三年（1080）	杨杰、刘几	341.9	$f^{1}-$	“下朴二律”
元祐三年（1088）	范镇	272.2	$^{\#}c^{1}-$	“比李照乐下一律”
崇宁三年（1104）	魏汉津	298.7	$d^{1}+$	

北宋各个时期都在试图确定黄钟律准，甚至达到不厌其烦的程度，企图恢复古制。所以他们大多采用“以尺定律”的方法进行创制，“以尺定律”与“以律定尺”是截然相反的两种定准方式，前者重视古制，往往以史料中的记载为准，而后者则以实际音声和谐为准，然后定准造尺。北宋的六次改革黄钟音高基本都是以恢复古制为目的，因此多采用“以尺定律”之法。如上所述，有宋以来最先改律者为和岘，《宋史》载“时判太常寺和岘上言：‘曰古圣设法，先立尺寸，作为律吕，三分损益，上下相生，取合真音，谓之形器。但以尺寸长短非书可传，故累秬黍求为准的，后代试之，或不符会。西京铜望臬可校古法，即今司天台影表铜臬下石尺是也。及以朴所定尺比校，短于石尺四分，则声乐之高，盖由于此。”[②]由此可知，和岘亦是仿效“先立尺寸”之法进行校准的，而宋代已经普遍采用的累黍法（即以上党羊头山秬黍之中形者累以成尺），其最终目的也是如此。而和岘是以累黍定准与金石定准之法相互参验而确定音高标准的，据蔡元定《律吕新书》所载：“晋氏而下，则多求之金石，梁隋以来，又参之秬黍，下至王朴，刚果自用，遂专恃累黍，而金石亦不复考矣。”[③]而上述和岘恰是以“西京铜望臬”为前代金石之准与王朴累尺之准互校，重造新尺，最终所得黄钟音高“下于朴所定管一律”。而和岘“先立尺寸”之总体思路在宋代历代乐改中被继承了下来，

[①] 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社2007年版，第308页。
[②] 《宋史》卷六十八，第1494页。
[③]（宋）蔡元定：《律吕新书》卷下《造律第一》，故宫珍品丛刊影印本，海南出版社2000年版，第3页a。

其后的历朝乐议在《宋史》中都有记载，除了上文引述诸人之外，尚有邓保、丁度、房庶、花日新、沈括、刘昺、任宗尧、蔡攸、田为、段拂、姜夔等等，据李幼平考证“有宋一代，乐议纷纷，直接涉及黄钟标准音高问题的讨论，至少不下十六次、近二十余人”。[①]而其中尤值得一提者为房庶，其定律主张的可贵之处是已经有了初步的辨证和通变意识，据《续资治通鉴长编》仁宗皇祐三年十二月记事载：

> 益州乡贡进士房庶为试校书郎。庶，成都人，宋祁尝上所著《乐书补亡》二卷，田况自蜀还，亦言其知音。既召赴阙，庶自言：“尝得古本《汉志》，云度起于黄钟之长，以子谷秬黍中者一黍之起，积一千二百黍之广，度之九十分，黄钟之长，一为一分。今文脱‘之起积一千二百黍’八字，故自前世以来，累黍为尺以制律，是律生于尺，尺非起于黄钟也。且《汉志》‘一为一分’者，盖九十分之一，后儒误以一黍为一分，其法非是。当以秬黍中者一千二百实管中，黍尽，得九十分，为黄钟之长，九寸加一以为尺，则律定矣。”
>
> 直秘阁范镇是之，乃为言曰：“李照以纵黍累尺，管空径三分，容黍千七百三十；胡瑗以横黍累尺，管尺容黍一千二百，而空径三分四厘六毫；是皆以尺生律，不合古法。今庶所言，实千二百黍于管，以为黄钟之长，就取三分以为空径，则无容受不合之差，校前三说为是。盖累黍为尺，始失之于《隋书》，当时议者以其容受不合，弃而不用。及隋平陈，得古乐器，高祖闻而叹曰：‘华夏旧声也。’遂传用之。唐祖孝孙、张文收号称知音，亦不能更造尺律，止治隋之古乐，制定声器。朝廷久以钟律未正，屡下诏书，博访群议，冀有所获。今庶所言，以律生尺，诚众论所不及，请如其法，试造尺律，更以古器参考，当得其真。”[②]

房庶以及范镇都反对李照、胡瑗乐律，他们“以尺生律”之定准方式过分拘泥古书记载，而古书中往往存在文字脱漏情况，致使李、胡等人只能抱残守缺。但房庶、范镇的根本思想仍然属于复古一系，只不过在他们眼中古人的真正定准方式是“以律生尺”而已，这是一种更深层次的对古代制准精神的继承，而非流于形式。可以说房、范的方法实际上是重视现实音乐事实，这样便为俗乐的产生奠定了基础。而李照等人一味复古，不重视用乐实际，这是其音律主张不得实施的关键，同上书，仁宗景祐二年九月丁酉记事载李照所造新乐“音官、乐工，虽知其不可，而不敢非之”，又曾造“金石七悬”以及“笙、竽、琴、瑟、笛、埙篪等十二种”，而最终则“皆不可施用”。上述乐器仁宗皇帝仅存“大笙、大竽二种而

[①] 《大晟钟与宋代黄钟标准音高研究》，第137页。
[②] 《续资治通鉴长编》卷一百七十一，第4121页。

已”，李照则辩驳曰：“今筚篥，乃《豳诗》所谓苇管也。诗云：‘一之日觱发，二之日栗烈。’且今筚篥首，伶人谓之苇子，其名出此。”[①]这种机械复古的做法终为时人所耻笑。对此，后来宁宗朝蔡元定的主张便与上述房、范二人观点相似，“古人谓‘子穀秬黍，中者实其龠’，则是先得黄钟，而后度之以黍，不足则易之以大，有余则易之以小。约九十黍之长，中容千二百黍之实，以见周径之广，以生度量权衡之数而已，非律生于黍也。百世之下，欲求百世之前之律者，其亦求之声气之元，而毋必之于秬黍，则得之矣。”[②]神宗朝的主要议乐者刘几和杨杰的主张与房、范二人相同，他们说：“先儒以为依人音而制乐，托乐器以写音，乐本效人，非人效乐者也。”[③]“以尺生律”还是“以律生尺”是导致宋代频繁讨论黄钟音高，而无定论的深层问题，尺与律主从关系也涉及到了旧乐与新声、复古与创新、庙堂与民间等诸多问题。

二、厘定音域

与音高同样重要的另一个音乐要素是音域。音域的差异可以产生风格迥异的音乐样式，对音域的讨论是宋代乐议的另一个重要方面，具体言之，主要围绕“四清声”问题而展开。所谓“四清声”是指在传统一个音阶内部的十二个半音（即黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟）的基础上增加清黄钟、清大吕、清太簇、清夹钟四个高音。四清声的加入使原来以十二律吕为基础的音程扩大为十六半音，也使原来与七声音阶相配合所产生的宫调变为一百一十二调。音域的扩大和宫调的增多使很多原本难以演奏的音乐（多数为胡乐、龟兹乐以及民间音乐）变得不再困难。

四清声并非宋代才产生，宋初太祖用王朴乐，而王朴乐中便已存在四清声了。只不过出于复古的考虑，在李照乐议中则将其去除。原因在于，一个音程中当以黄钟为最尊，称为君，其它半音称为臣，君臣位置不可陵替，如陈旸所言：“黄钟之律冠十二律之首，正位于北而面南，所以寓人君向明而治之意，而十有一律莫敢与之抗矣，是君声常尊而臣民之声常卑，天地自然之道也，安有君臣与民相避以为尊卑之理乎？”[④]李照等人正是以这种思想为指导，试图排出王朴乐中的四清声，而恢复音乐的儒雅传统“李照之乐，编钟、编磬各十二，虽有黄钟、大吕，而全阙四清声”。[⑤]《乐书》亦载：“景祐中，李照、宋祁、李随按协王朴律准，高古乐五律、禁坊乐二律。太祖皇帝取京县秬黍累尺成律，铸钟审之，其声

---

① 同上，第2756——2757页。
② 《律吕新书》卷下《造律第一》，第3页b。
③ 《宋史》卷一百二十八，第2982页
④ 陈旸：《乐书》卷一百一，据“中华再造善本”本《乐书》，该本据中国国家图书馆藏元至正七年福州路儒学刻明修本影印，下文同。第18册，第8页a。下文涉及《乐书》处，悉采用版心注。
⑤ 《续资治通鉴长编》卷三百七，第7465页。

犹高，更用太府布帛尺为法，下太常四律，别诏取上党秬黍定星杪为龠、合、升、斗，以兴钟、镈、声、量之法，去四清声用十二律，真旷世举也。比年以来杨杰复进四清之说，变乱先王十二律之制，厘而正之，实今日急务也。”[①]这段材料除了表明李照、宋祁、李随等人主张不用四清声之外，也提到杨杰复进四清声之事。但此事发生在神宗朝，在杨杰之前李照之后，景祐年间的阮逸已经提出了与杨杰相同的观点，下面材料可为证据：“今以三等钟、磬参考其声，则王朴、阮逸乐之黄钟，正与李照乐之太蔟相当。王朴、阮逸之乐，编钟、编磬各十六，虽有四清声，而实差黄钟、大吕之正声也。……臣等因请择李照编钟、编磬十二参于律者，增以王朴无射、应钟及黄钟、大吕清声，以为黄钟、大吕、太蔟、夹钟之四清声，俾众乐随之，歌工兼清声以咏之，其音清不太高，重不太下，中和之声可以考矣。”[②]这是神宗元丰三年八月戊申日，时任秘书监致仕议乐的刘几向神宗进谏的一段话，这则材料反映出以下几方面内容：首先，李照之后，仁宗朝阮逸又重新主张四清声，但在钟磬上却无法奏出黄钟、大吕之音；其次，神宗朝的乐律实际上一方面吸收了李照等人的十二正律，另一方面也采纳了王朴、阮逸等人的四清音；再次，神宗朝刘几的音律实际上是将传统的四清音下降两律，而用清无射、清应钟、清黄钟、清大吕，即：

王朴、阮逸	黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟、清黄钟、清大吕、清太簇、清夹钟
杨杰、刘几	黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟、清无射、清应钟、清黄钟、清大吕

由此，可知杨杰、刘几之乐正好“下朴二律”，从而避免了王朴律过高的弊端，同时也使四清声继续存在，不影响实际演奏的音域，所以神宗朝的乐律是综合的结果，进而实现乐音“中和”。除了上述诸人之外，历经仁宗、英宗、神宗、哲宗的四朝老臣范镇，在多次乐议中也坚持去除“四清声”。虽然他不同意李照等人“以尺声律”的复古主张，但在“四清声”问题上，两人则是相同的，史书中有如下记载：“(元祐三年闰十二月)甲辰，京西北路都监杨安道管押范镇所定铸成律十二、编钟十二、镈钟一、尺一、斛一、响石为编磬十二、特磬一、箫、笛、埙、篪、巢笙和笙各二，较景祐中李照所定又下一律有奇，并书及图法上进。”[③]从其所造乐器来看，数量最多者为编钟十二、编磬十二，而二种乐器的实际作用很大，不仅是演奏乐器亦与律吕一一对应，“在宋代一钟一音、音中本律，已经成为当时音乐理论家的主观追求和设计目标”，[④]从其数量不难看出范镇所依奉的律吕标准仍为传统十二律。至徽宗朝，始用魏汉津之议，以徽宗“身为度、指为

① 《乐书》卷九十七，第17册，第5页b。
② 《续资治通鉴长编》卷三百七，第7465页。
③ 《续资治通鉴长编》卷四百十九，第10143——10144页。
④ 《大晟钟与宋代黄钟标准音高研究》，第100页。

尺”之标准始成“大晟律”，大晟律体系中亦存有清声，“得三指（即中指、第四指、第五指，各取三节三寸）合之为九寸，即黄钟之律定矣。黄钟定，余律从而生焉。臣今欲请帝中指、第四指、第五指各三节，先铸九鼎，次铸帝坐大钟，次铸四韵清声钟，次铸二十四气钟，然后均弦裁管，为一代之乐制。”[①]虽然魏汉津律带有较大神秘性，被乐工有意识的篡改，并未真正实行，但其中“铸四韵清声钟”的记载表明徽宗朝清声依然存在。而与魏汉津同时之刘昺乃是大晟律的真正执行者，汉津律只是停留于理论，后来的大晟律多出于刘昺对魏汉津之律的附会，“魏汉津以太极元气，函三为一，九寸之律，三数退藏，故八寸七寸为中声。正声得正气则用之，中声得中气则用之。宫架环列，以应十二辰；中正之声，以应二十四气；加四清声，以应二十八宿。”[②]宋徽宗于崇宁四年（1105）始设立大晟府，其中主要尊奉的乐律标准即为大晟律。大晟府历时20载，至宣和七年（1125）终止，其基本职能之一便是审订宫廷雅乐，规范旧曲法式。但从大晟律已掺杂清音的情况来看，南宋的音乐已经并非传统意义上的雅正之音了，因此整个南宋音乐体系中实际上已经含有四清音。所以上述对“四清声”乐议的考订起码反映以下事实：

首先，整个宋代除了以李照乐为主的仁宗朝以及以范镇乐为主的哲宗朝之外，几乎都在使用四清声，从这个意义上说宋代雅乐体系已经在潜移默化之中发生着改变。就算是在仁宗朝和哲宗朝情况也较为复杂，李照乐产生之后韩琦、宋绶、晏殊都对之加以批驳，而最终“勿复施用”[③]；范镇乐由于自成一家，“其声不与黄钟合”而最终“镇乐律卒不行”。[④]以此推断，四清声在仁宗与哲宗朝也并非决然禁止的。

其次，对“四清声”的讨论代表了宋代整体尚“技”、尚“形”风尚，而且这种风尚肇始于宫廷，上述历次乐议都紧紧围绕具体技术层面而展开，这种乐议本身虽然没有宋代以前论乐重视义理的特点，但这恰是宋代乐论的重要特色，对技术性因素的讨论开始在乐论中占有一席之地。是礼乐之乐向音乐之乐转变的一个缩影。

再次，宋代宫廷乐论的基本指导思想仍然以复古为主，但理论与实践有时产生背离。历次乐议无论在音高问题上的“尺”、“律”相生问题，还是“四清声”存留问题，李照等人的基本指导思想都是恢复“雅正”传统，只不过个人的方法不同而已。而这种基本的理论预设并未真正在实践中得以完全实现，事实上“四清声”的逐渐渗入并被认可以及下层乐工在具体实践过程中的暗中变革，已经使真正意义上的雅乐发生了很大变化，这似乎预示着音乐演奏的另一个更广阔天地

---

① 《宋史·乐志》卷一百二十八，第2998页。《宋会要辑稿》第8册，《乐五》第十八亦同。
② 《宋史·乐志》卷一百二十九，第3004页。
③ 《宋史·乐志》卷一百二十七，第2962页。
④ （清）《御制律吕正义》后编卷八十七，故宫珍品丛刊影印本，海南出版社2000年版，第11页。《文献通考》卷一百三十一同此。

——民间音乐对时代风尚的影响，以及对庙堂音乐的缓慢入侵已经开始。

最后，乐律学开始与美学思想、乐论思想相互渗透。乐律之学是乐学与律学的合称，所谓乐学“是指中国传统的宫调理论，也就是我们今天说的基本乐理”，而律学“讲的是声律法、律制及音律计算等”。[①]上述宋代诸人乐议的主要方面基本属于乐律学范围，从汉代京房制六十律、南朝钱乐之制三百六十律以来直到五代时后周王朴纯正音阶律，对乐律的探究始终没有中断，李照等人仍在继承这一传统。只不过，他们的乐律讨论是围绕其“中和”、“雅正”思想而展开的。较突出的例子便是神宗朝杨杰、刘几将王朴原有四清音下降二律而形成新的四清音，其自称“音清不太高，重不太下，中和之声可以考矣”，足见对乐律的讨论决不仅限于数理层面的论证。

除此之外，宋代历次对黄钟音高以及音域范围的讨论直接导致的结果是，宋代各朝频频创制新器。其中可考的几次为：[②]

1、（太祖乾德四年）冬十月辛酉朔……上始命判太常寺和岘讲求修复之，别造宫悬三十六虡设于庭，登歌两架设于殿上，又置鼓吹十二案，及舞人所执旌纛、干戚、钥翟等与其服，皆如旧制云。

2、（太宗至道元年）冬十月，上尝谓舜作五弦之琴以歌《南风》，后王因之，复加文武二弦。乃增作九弦琴，五弦阮，别造新谱二十七卷，俾太常乐工肄习之，以备登荐。

3、（仁宗景祐二年）二月丙辰朔……（李）照乃建言“……愿听臣依神瞽律法，试铸编钟一簴，可使度、量、权、衡协和。”有诏许之，乃就锡庆院铸。

4、（仁宗景祐二年）四月戊辰，命宰臣吕夷简、王曾都大管勾铸造大乐编钟，参知政事宋绶、蔡齐、盛度同都大管勾，集贤校理李照、勾当御药院邓保信专监铸造，仍以入内都知阎文应提举。

5、（仁宗景祐二年）七月……今既修正雅乐，谓宜申勑大匠改作诸鼓，使考击有声。及创为三鼗，如古之制，使先播之，以通三鼓。罢四散鼓，如乾德诏书。奏可。

6、（仁宗景祐二年）八月己巳……上出双凤管，下太常隶习之。其制，合二管以足律声，管端刻饰双凤，施两簧焉。时又出两仪琴及十二弦琴二种，以备雅乐……又敕更造七弦琴、九弦琴，皆令圆其首者以祀天，方其首者以祀地。

[①] 郑祖襄：《中国古代音乐史概论》，人民音乐出版社2004年版，第161页。

[②] 所列十条悉录自《续资治通鉴长编》，其卷次、页码分别为：卷七108页、卷三十八821页、卷一百十六2720页、卷一百十六2727页、卷一百十七2746页、卷一百十七2753页、卷一百十七2757页、卷一百六十八4044页、卷一百六十九4059页、卷四百十九10143——10144页。

7、（仁宗景祐二年）止八月，成金石七悬，而照自造新乐笙、竽、琴、瑟、笛、篪篥等十二种，皆不可施用。诏但存大笙、大竽二种而已。

8、（仁宗皇祐二年）六月丙寅，王尧臣……窃以律吕旋宫之法，既定以管，又制十二钟，准为十二正声，以律计，自倍半。

9、（仁宗皇祐二年）九月丁亥，帝服靴袍，御崇政殿……又出新制颂埙、匏笙、洞箫，仍令登歌以八音诸器各奏一曲。

10、（哲宗元祐三年闰十二月）甲辰，京西北路都监杨安道管押范镇所定铸成律十二、编钟十二、镈钟一、尺一、斛一、响石为编磬十二、特磬一、箫、笛、埙、篪、巢笙和笙各二，较景祐中李照所定又下一律有奇，并书及图法上进。

上述十条仅是史书所载，当然实际的创新乐器的活动远比上述节录丰富得多。这几次创制新乐器的时期大致都与每个朝代的议乐活动相表里，每次新律的产生势必要制造相应的乐器以相互印证。上列诸条以仁宗朝创制乐器最为频繁，这也从实践层面表明仁宗朝的议乐活动最为热烈，并且仁宗本人也经常参与其中，仁宗所制乐章为宋代帝王之冠。事实上，在宋代诸朝中议乐活动最频繁的时期首先当属仁宗朝，其次为神宗朝。由于篇幅所限，且文章主题不在于此，不赘述。

三、规范乐仪

乐仪是对用乐之场所、乐器组织、乐队安排、乐曲演奏以及用乐规格的礼仪性规定。宋代雅乐非常重视乐仪规范，其实早在先秦时期《周礼》、《仪礼》、《礼记》之中就对用乐的上述方面作出了严格的规定，乐仪形式往往与身份地位乃至国家政治状况密切相关，所谓“仪礼三千”概不离此。宋代统治者非常重视这种技术层面的用乐规范，兹列举如下：

北宋历次规范乐仪一览表（以《续资治通鉴长编》为依据）

序号	帝号	时间	内容概述	出处	备注
1、	太祖	建隆元年三月	改周乐文舞、武舞，改祭天、祭地、祭宗庙、皇帝临轩、王公出入、皇帝食饮、皇帝受朝、皇后入宫、皇太子轩悬出入、正月朝会、郊庙俎入、酌献、饮福、受胙、祭文宣王、武成王、籍田、先农等场合的用乐。	第一卷页11	
2、	太宗	端拱元年二月	即位以来，十三年矣。朕持俭素，外绝畋游之乐，内鄙声色之娱，真实之言，故无虚饰。	第二十九卷页648	

		端拱二年五月戊戌	上曰："凡人君节俭为宗，仁恕为念。朕在南府时，于音律粗亦经心，今非朝会，未尝张乐……朕常以为戒也。"	第三十卷页680	
3	真宗	景德元年十二月	上初以懿德皇太后忌，欲彻卤簿、鼓吹，不举乐……（杜）镐曰："武王载木主伐纣，前歌后舞。《春秋》不以家事辞王事，凯旋用乐于礼无嫌也。"上复诏辅臣共议，皆固以请，乃从之。	第五十八卷页1297	以武王、《春秋》故事为准
		景德三年八月	上御崇政殿，张宫悬，阅试李宗谔等新习雅乐……旧制，巢笙每变宫之际，必换义管，然难于遽易。乐工单仲辛改为一定之制，不复旋易，与诸宫调皆协。上甚悦，赐宗谔等器币有差。自是，乐府制度顿有伦理矣。	第六十三卷页1416	
		景德四年八月	中书门下言，庄穆皇后公除既久，秋宴请举乐。上不从。宰相再表以请，诏俟冬至如奏。	第六十六卷页1480—1481	以《春秋》、《开元礼》为准
		大中祥符元年九月乙酉	上亲习封禅仪于崇政殿……又以亚献、终献皆不作乐问礼官……上以对越天地、严配祖宗，不欲分等威，特令亚、终献并同登歌作乐。	第七十卷页1566—1567	以《开宝通礼》为准
		大中祥符元年十二月己酉	太常寺请郊祀酌献天书用《瑞安曲》，天书升降用《灵文曲》；又上朝飨用《醴泉》、《神芝》、《庆云》、《灵鹤》、《瑞木》五曲，请下两制撰词，从之。	第七十卷页1582	
		大中祥符四年七月	详定所言皇帝临轩册五岳，众详册文，无作乐之仪。上曰："凡大朝会，公卿出入尚作乐，且礼缘人情，宜令有司别撰乐章。"王旦曰："册案当于门外设次，俟入，则乐作。"从之。	第七十六卷页1728—1729	
4、	仁宗	天圣五年十一月壬午	判太常礼院孙奭言郊庙二舞失序，请下有司考议。于是，学士承旨刘筠等上议曰："……盖帝王功德既殊，舞亦随变。"有诏从之。	第一百零五卷页2452—2453	祭祀等活动中的文武二舞"如旧制"

		天圣九年三月丁酉	规定太后御殿乐升坐降、公卿入门及酒行、上寿、举酒、再举酒、三举酒 等场合用乐。	第一百零五卷页2557	
		明道二年六月初	都省与下礼院皆建议别立新庙于太庙之外，帝与后同受祭祀。在用乐上要有分别。	第一百十二卷页2620	
		景祐二年六月	制诏有司，以太祖、太宗、真宗三圣并侑，制《广安》、《彰安》、《达安》、《报安》、《衍安》、《乾安》、《定安》、《英安》、《皇安》、《肃安》等曲酌献。	第一百十六卷页2738—2739	
		景祐二年	时有上言，“以为雷鼓八面，前世用以迎神，不载考击之法，而太乐所制，以柱贯中，故击之无声。更令改造，山趺上出云以承鼓，刻龙以饰柱，面各一工击鼓，一工执左鼗以先引……”规定灵鼓、路鼓、建鼓等的位置，并随月而击。	第一百十七卷页2746—2747	
		皇祐二年五月丁酉	明堂礼仪使言：“将来行礼，请皇帝初诣昊天上帝位，次皇地祇、青帝、赤帝、黄帝、白帝、黑帝、神州地祇位，奠玉币。次诣太祖、太宗、真宗位，奠币。其酌献之序亦如之。”又言明堂所用乐，皆当随月用律，九月以无射为均，而五帝各用本音之乐。并从之。	第一百六十八卷页4042	
		皇祐二年五月己酉	内出明堂乐曲及二舞名……御撰乐章《镇安》、《庆安》、《信安》、《孝安》四曲，余诏辅臣分撰。（规定祭祀应用乐章）	第一百六十八卷页4043	
		皇祐二年五月庚戌	诏所撰乐曲名与常祀同者更之。遂更常所用圜丘寓祭明堂《诚安之曲》曰《宗安》，祀感生帝《庆安之曲》曰《光安》，奉慈庙《信安之曲》曰《慈安》。	第一百六十八卷页4043	
		皇祐二年七月丁未	上封者言：“明堂酌献五帝《精安之曲》，并用黄钟一均声，此乃国朝常祀、五时迎气所用旧法。若于亲行大飨，即所未安。……亦当用五行本始月律，各从其音以为曲”……王尧臣等言大飨日迫，事难猝更，且俟过大礼，详定以闻。	第一百六十八卷页4049	
		嘉祐四年八月	（言配祭事）……升祔之后，统以帝乐，别庙诸后，则以本室乐章自随……牲牢、祭器、乐章、祝册皆自别而不同，又位序颠错，殊非严事之意。（此言祭祀用乐规则）	第一百九十一卷页4588	

		嘉祐四年九月癸巳朔	御制祫享舞名……帝自制迎神、送神乐章，诏宰臣富弼等撰《大祚》至《采茨》曲词十八。（此言帝亲制乐章并规定使用场合）	第一百九十一卷 页4591	
		嘉祐七年八月乙亥朔	裴煜、章礼官、王珪等人讨论："凡祠天地、日月、社稷与忌日同者，伏请用乐"、"天神、地祇、人鬼之祀，不可去乐明矣"、"社稷，国之所尊，其祠日若与别庙诸右忌同者，伏请亦不去乐。"	第一百九十七卷 页4771—4772	裴煜以开元礼为准
		嘉祐七年八月乙酉	诏太常寺登歌用柷、敔。先是，翰林学士王珪言："……今郊庙升歌之乐，有金、石、丝、竹、匏、土、革，而无木音……宜诏有司考乐之失而合八音之和。"于是，下礼官议而增置之。	第一百九十七卷 页4775—4776	以孔安国言为准
5、	英宗	治平二年九月	李育言："……夫《至德升闻之舞》象揖让，《天下大定之舞》象征伐，柔毅舒急不侔，而所法所习亦异，不当中易也。……伏请南郊、太庙，文武二舞各用六十四人，以备帝王之礼乐，以明祖宗之功德。"奏可。	第二百六卷 页5002—5003	
		治平二年十二月壬寅	礼院奏："……今请每遇元正御殿，圣节上寿，虽在上辛祠官致斋日，亦用乐，其大宴即移日或就赐。"从之。御史范纯仁言："……伏望指挥将来上寿于致斋之日权不用乐，则不惟合于典礼，亦使中国四裔知陛下克已奉天，尊礼化民之意。"不报。	第二百六卷 页5008	以《祭統》和《礼记》为准
6、	神宗	元丰二年七月戊寅	"详定朝会仪注所言"条（主要讨论皇帝宴饮时的用乐规范、文武表演规范，神宗以为可行，"乃从之"。）	第二百九十九卷 页7269—7270	以古代礼书如《礼记》、《仪礼》中相关记载为参照
		元丰三年三月	礼院言："……今群臣为大行太皇太后，于礼，合服齐衰不杖期……即群臣自宜依礼律期年听乐。"诏三路缘边官祔庙毕，许用乐，余文武官皆期年。	第三百三卷 页7369	以《周礼》、《仪礼》、《五服年月敕》为准

		元丰三年八月乙巳	杨杰言：“……伏请参考古制，依巢笙、和笙例，用编钟、编磬、箫，以谐八音。”又言：“……请镈钟、特磬、编钟、编磬并依众乐节奏，不可连击。”又言：“……乞定二舞容节及改所向，以称成功盛德。”又言：“伏请审调太常钟管，依典礼用十二律还宫均法，令上下晓知十二律音，则郑声无由乱雅矣。”……诏从之。	第三百三卷页7462—7464	引用《虞书》、《商颂》以及郑玄《周礼》注
		元丰四年九月	“详定礼文所言”条（主张恢复古代祭祀之仪，用乐之仪。）	第三百十六卷页7655	以《周礼》为准
		元丰四年十月	（详定礼文所）又言：“……本朝宗庙之礼多从周，谓宜先灌而后作乐。”从之。	第三百十七卷页7663	以《周礼》、《礼记》为准
		元丰四年十一月	详定礼文所，又言：“……伏请每遇亲祠宗庙，歌者在堂更不兼设钟磬，宫架在庭更不兼设琴瑟。堂下匏竹更不置之于床，其郊坛上下之乐亦乞依此正之，有司摄事准此”、“乐伏请改用宫架十二虡”、“伏请南北郊乐舞纯用羽钥，庶合礼意。”	第三百二十卷页7723—7724	以《尚书》、《周礼》、《仪礼》、《礼记》为准
		元丰五年正月	太常寺言开封人叶防言：“太常寺大乐、鼓吹两局乐舞，节奏不应古法。送……又言簨簴之制不合经、礼。乞因大礼雅饰更详考改正。”从之以叶防为乐正。	卷三百二十二页7768—7769	
		元丰六年九月	礼部言：“……欲乞竣终献复位，皇帝于坛下当午陛前北向饮福，乞于仪注内修正。”又言：“……皇帝诣罍洗奏《乾安》，则入门亦当奏《乾安》，庶合古制。兼皇帝入景灵宫门，及南郊壝门亦乞奏《乾安乐》。”从之。	第三百三十九卷页8173	以《周礼》为准
		元丰六年十月	礼部言：“……太庙则皇帝先诣逐室奠镇圭、上香、祼鬯于地，奠币讫，退复位，然后作乐九变以降神……乞止依旧仪，先奏乐，然后诣逐室上香、祼鬯，奠圭、币。或……乞晨祼之时，先搢大圭，祼鬯，复位作乐馈食毕……”从之。	卷三百四十页8190	
		元丰七年六月甲戌	礼部言：“……乞自今亲郊之岁，方丘所用乐舞，准亲祠用三十六簴、工人三百有六、舞人百三十有四。”从之。	卷三百四十六页8307	

		元丰八年三月戊戌	（神宗崩于福宁殿）……，礼部言，大行皇帝山陵，宜依治平四年故事，灵驾所经由地分及西京城内，俟神主到京日，方许开乐。从之。	第三百五十三卷 页8462	依治平四年故事
7	哲宗	元祐元年正月己酉	“诏太皇太后出入仪卫”条（规定皇家仪仗中东西班、钧容直等燕乐机构的人数和作用。）	第三百六十四卷 页8716	
		元祐元年八月	礼部言：“……请今后庙堂之上，依旧用编钟玉磬登歌，今年亲祀明堂，便可施用，所贵章明盛典。”从之。	第三百八十六卷 页9397	
		元祐二年六月壬寅	诏：“近臣、文武百僚累表请听乐，虽已降旨勉从所请，而有司援引故事，欲开乐宴于禁中福宁殿，次紫宸殿。乃者旱灾，责躬省过，今天意始有消复，而又神宗皇帝禫除未远，何可遽特开乐为宴？宜行寝罢。其用乐，候辽国人使到阙日依例。”	第四百零二卷 页9785—9787	
		元祐四年十二月癸丑	礼部言：“据大乐正叶防状：‘近准敕，来年正月一日御殿，今再定到《威加四海之舞》、《化成天下之舞》仪式。’ ……”从之。	第四百三十六卷 页10501	
		元祐六年七月	礼部言：“……乞自今祠祭用乐处，不系与享祀天地、宗庙同日外，其祠祭阙行事官，即论协律郎充摄，及因便审听乐曲，余阙申吏部差官。”从之。	第四百六十二卷 页11042	
		元祐七年三月	今太常寺止称所有亲祠北郊之岁，南郊圜丘，于理亦合。以上公摄事及改乐舞，乞一就修定仪注。	第四百七十一卷 页11251—11252	
		元祐八年三月癸未	翰林学士顾临等言：“准朝旨令侍从官集议皇地祇事，内太常博士孙谔奏为太社、太稷设乐架等……乞从本官所请外，有社稷添用宫架，并其余大祠，亦合添用。”	第四百八十二卷 页11464—11465	以《开元礼》为准
		元符二年三月	朝散郎、试太常少卿刘拯奏：“……今大乐局前后词臣所撰乐章，有辞采浅陋，有援引谬误……乞别选降付有司施行。”诏令学士院取索看详，其合删改者修定以闻。	第五百零七卷 页12084	以《易经》正之

分析上述材料可见如下事实：

1、不同时期。太祖、太宗两朝属于礼乐初建期，一方面有明确的规范意识，试

图尽快制定标准；另一方面则相当谨慎，用乐实践乃至乐仪标准的制定都亦步亦趋。真宗朝以后，尤其仁宗朝对乐仪的干预逐渐增多，并且亲自制定《广安》、《彰安》、《达安》、《报安》、《衍安》、《乾安》、《定安》、《英安》、《皇安》、《肃安》等曲、以及祭祀感生帝、明堂、甚至太祖、太宗、真宗等先祖的用乐规范和礼仪规范，对仪式和用乐程序进行细致讨论。而到了神宗、真宗朝很多国家重大仪式用乐已经成熟并固定，此时讨论的主要内容偏重于临时性仪式以及王室私生活中的用乐情况，比如，突遇灾荒内廷是否用乐、帝王宴饮时用乐程序、王室出行时东西班、钧容直等燕乐机构的组织等等。总之呈现逐渐细化和专门化的趋势。

2、施用场合。乐仪规范所涉及的场合包括祭祀天地、宗庙、感生帝、春秋大祭、郊祭、祀庙、王室寿辰、降神、帝王宴饮、接待使臣等方面，几乎囊括吉、凶、军、宾、嘉各个方面。对教坊乐仪很少谈及，表明当时教坊之乐在宫廷中地位较低（虽然其在宫廷中已经相当普遍），主要的议乐活动多是由“详定礼文所”、“礼部”以及“太常寺”这样的雅乐机构发起，并最终得以实施。

3、涉及类别。主要包括对乐和舞两种类别之规定。其中对乐的规定，涉及不同场所用乐类别、不同仪式用乐类别、礼仪活动中的演奏次序、演奏时乐器及宫架的数量、八音的和谐等等；对舞的规定，主要涉及文武和武舞的表演场合、文武二舞的表演次序、以及对舞姿、舞具之规定，并主张乐舞象德，如《至德升闻之舞》象揖让，《天下大定之舞》象征伐。总体来说，要求乐舞的曲目和节奏要合古法。

4、引用经典。先秦礼书是宋人规范乐仪的主要依据，包括《周礼》、《仪礼》、《礼记》。也涉及儒家典籍如《春秋》、《尚书》、《易经》等，主要以定例作为参考。同时亦采纳唐《开元礼》、太祖朝《开宝通礼》为标准，但主要尊奉内容仍属唐《开元礼》，因为经历五代的纷争，并无成熟的礼书可资借鉴，故宋初太祖制定《开宝通礼》的依凭对象主要是《开元礼》，据《宋史·礼一》载“……撰《开宝通礼》二百卷，本唐《开元礼》而损益之。”[①]由此，北宋乐仪之规定主要以先秦经典为蓝本，而在王侯忌日与大祭冲突、忌除举乐等具体问题上则主要参考《开元礼》，多数从俗并举乐，在传统中求变。

上述四点表明北宋从太祖到哲宗经历了一次系统的乐仪规范过程，到了徽宗朝大晟府的出现标志着对乐仪尤其是雅乐乐仪的规范已经基本完成，而大晟府的短命以及南宋音乐机构毁坏，乐器、乐工再难达到北宋水平，更勿论乐仪规范。

四、官制乐书

宋代雅乐建设尚“技”的另一个特点是出现了官修乐书。这些乐书的重要特

[①] 《宋史》卷九十八，第2421页。

点是以维护正统雅乐为宗旨，主体是对乐律、乐器、歌舞乃至乐制的规定，以技术规范和论述为主，并且这些乐书修订的主体多属国家行为或是大臣所为。这种现象在北宋时期逐渐产生，如朱熹在《律吕新书序》中所称："爰及我朝功成治定，理宜有作，建隆、皇祐、元丰之间盖亦三致意焉。"[①]这段话不但道出了宋代制定乐章、规范乐准的重要时期，大体也是对宋代官制乐书的总体概览。

但朱子所言还可进一步细化，在宋人记载中对有宋一代所制乐书记载较为翔赅者，当属南宋人王应麟的《玉海》，其书专设音乐门，虽以叙事为主，但其中所载内容实与目录书无异，而且内容较为可信，四库馆臣称应麟"尤为博洽。其作此书，即为词科应用而设"，[②]既为实际科举考试所设，自当以准确为首要标准。兹将其辑录整理，列表于下：

宋代官制乐书要览

（按：该书与音律相关者共两门：音乐门和律历门。大量官制乐书主要载于卷一百五音乐门之乐类三中。下表仅以此为考察对象。）

序号	名称	卷数	朝代	作者	亡佚情况
1	景德乐纂	不详	太宗景德	李宗谔	
2	补亡乐书总要	三卷	仁宗天圣	房庶	
3	大乐图[③]	二卷	仁宗景祐	宋祁	
4	古今乐纂	六卷	同上	何文广	
5	乐纂造律	一卷	同上	同上	
6	乐府秘诀	一卷	同上	同上	
7	乐府杂录	一卷	同上	同上	
8	乐本图	一卷	同上	安宋	
9	琴准律管十三着论	十二篇	同上	阮逸	
10	律吕说	一篇	同上	同上	
11	景祐乐髓新经	一卷（6篇）	同上	仁宗	
12	景祐广乐记	八十一卷	同上	李照、宋祁、冯元	
13	景祐大乐图	二十篇	同上	聂冠卿	
14	景祐乐府奏议	一卷	同上	胡瑗	
15	乐书	五卷	同上	吴良辅	
16	乐纪	三十六卷	同上	同上	
17	古今大乐指掌	三卷	同上	李南玉	
18	乐要	三卷	同上	令狐揆	
19	景祐大乐图义	二卷	同上	宋祁	
20	康定御撰审乐要纪	二卷	仁宗康定	仁宗	

[①] 见蔡元定《律吕新书》卷上，第1页a。又见《晦庵先生朱文公文集》卷七十六，《朱子全书》第24册，第3669页。

[②] 《四库全书总目提要》卷一百三十五《玉海》提要，第1786页。

[③] 据陈乐素在《宋史艺文志考证》中称宋祁大乐图应脱"义"字，卷数亦误，应为一卷。见《宋史艺文志考证》，广东人民出版社2002年版，第26页。

21	审乐要记	四卷	同上	同上	
22	乐府要略	二卷	同上	同上	
23	乐髓新经[①]	二卷	同上	同上	
24	皇祐新乐图记	三卷	仁宗皇祐	阮逸、胡瑗	存
25	皇祐乐府奏议	一卷	仁宗皇祐	胡瑗	
26	元丰新修大乐记	三卷	神宗元丰	杨杰	
27	乐论	一卷	神宗元丰	沈括	
28	元祐乐议	七篇	哲宗元祐	杨杰	
29	大晟乐记	不详	徽宗大观	徽宗	
30	乐书	二十卷	同上	刘昺	
31	乐论	八篇	同上	同上	
32	大晟乐府雅乐图	一卷	同上	刘昺	
33	乐书	二百卷	徽宗崇宁	陈旸	存
34	乐书	不详	同上	彭几	
35	乐舞新书	二卷	徽宗政和	吴仁杰	
36	鼓瑟制度乐书	三卷	宁宗庆元	姜夔	

通过上表可知，如果将朱子之言进一步落实，那么宋代官制乐书可分作三个重要时期即仁宗景祐至皇祐时期、神宗元丰时期以及徽宗大观至政和时期。这种对制定官制乐书在时间上的划分，恰可作为上文中曾提到的宋代复古且“尚技”倾向的佐证，同时也对之加以细化。然而尽管《玉海》内容较为翔实，但仅为孤证而缺少参校，再据《宋史·艺文志》列表如下：[②]

《宋史·艺文志》中所列乐书总览

序号	名称、卷数	作者	序号	名称、卷数	作者
1	明堂新曲谱一卷	仁宗	46	琴谱纂要五卷	
2	景祐乐髓新经一卷	同上	47	景祐乐府奏议一卷	胡瑗
3	审乐要记二卷	同上	48	皇祐乐府奏议一卷	同上
4	黄钟徵角调二卷	徽宗	49	皇祐新乐图记三卷[③]	阮逸
5	乐论一卷	沈括	50	乐书二百卷	陈旸
6	乐器图一卷	同上	51	乐府诗一卷	僧灵操
7	三乐谱一卷	同上	52	琴谱一卷	吴良辅
8	乐律一卷	同上	53	乐书五卷	同上
9	景祐广乐记八十一卷	冯元、宋祁	54	乐记三十六卷	同上
10	大乐图一卷	宋祁	55	元丰新修大乐记五卷	杨杰
11	景祐大乐图二十卷	聂冠卿	56	大晟乐书二十卷	刘昺
12	乐府集十卷	刘次庄	57	乐论八卷	同上

[①] 此书列于《玉海·乐三》“康定御撰审乐要纪”条下，考《遂初堂书目》及《文献通考》俱无两“乐髓新经”之例，故疑即为《景祐乐髓新经》。

[②] 按：本文认为《玉海》与《宋史·艺文志》为两个记载系统，详见下文。

[③] 陈乐素称据《绍兴目》（绍兴改定《秘书省四库缺书目》）、《通志》、《解题》（直斋书录解题），此书作者均为阮逸、胡瑗，此处缺胡瑗。见《宋史艺文志考证》第27页。

13	乐府集序解一卷	同上	58	运谱四议二十卷	同上
14	大周正乐八十八卷	窦俨	59	政和颁降乐曲乐章节次一卷	同上
15	蜀雅乐仪三十卷		60	政和大晟乐府雅乐图一卷	同上
16	补亡乐书总要三卷	房庶	61	系声乐谱二十四卷	郑樵
17	真馆饮福等一卷	同上	62	古今大乐指掌三卷	李南玉
18	燕乐三十四册	蔡攸	63	乐府诗集一百卷	郭茂倩
19	新定乐法一卷	范镇	64	阮咸弄谱一卷	李昌文
20	琴笺一卷	崔遵度	65	韶武遗音一卷	滕康叔
21	乐纂一卷	李宗谔	66	琴声律二卷	曲瞻
22	琴调三卷	陈康士	67	琴图一卷	同上
23	琴调十七卷	同上	68	乐要三卷	令狐揆
24	琴书正声十卷	同上	69	琴声韵图一卷	王大方
25	琴调十七卷	同上	70	昭微古今琴样一卷	同上
26	琴谱记一卷	同上	71	琴义一卷	刘籍
27	琴调谱一卷	同上	72	乐府广题二卷	沈建
28	楚调五章一卷	同上	73	琴谱三均三卷	马以良
29	离骚谱一卷	同上	74	阮咸谱一卷	喻修枢
30	琴曲东杓谱序一卷	李约	75	乐舞新书二卷	吴仁杰
31	琴调广陵散谱一卷		76	律吕新书二卷	蔡元定
32	九调谱一卷	独孤实	77	乐书一卷	李如篪
33	琴雅略一卷	齐嵩	78	琴说一卷	同上
34	琴正声九弄九卷	僧辨正	79	古乐府十卷	
35	琴杂调谱十二卷	朱文齐	80	乐说三卷	赵德先
36	无射商九调谱一卷	萧佑	81	乐书三十卷	同上
37	广陵止息谱一卷	吕渭	82	历代乐仪三十卷	
38	琴谱一卷	张淡正	83	乐苑五卷	
39	琴调一卷	蔡翼	84	琴笺知音操一卷	
40	琴德谱一卷	僧道英	85	乐府题解一卷	
41	琴谱一卷	王邈	86	大乐署三卷	
42	琴书一卷	沈氏	87	历代歌词六卷	
43	琴谱调八卷		88	律吕图一卷	
44	琴署一卷		89	仿蔡琰胡笳十八拍	
45	琴式图一卷				

通过上列两表可以感觉到《宋史·艺文志》在体例上与《玉海·乐三》明显不同，前者主要以时间为序，多记载帝王、大臣所制乐书。而《宋史·艺文志》的体例则是逻辑与时间的统一，所谓逻辑顺序是指在乐书的列举中先帝王，再大臣，最后才是布衣，同时在每类中亦兼顾时间顺序。而且《宋史·艺文志》的记载明显较《玉海》丰富，主要包括乐图、乐记、乐谱、乐论、奏议、歌词等几大类：

乐图：如宋祁《大乐图》、聶冠卿《景祐大乐图》、阮逸《皇祐新乐图记》、曲瞻

《琴图》、《琴式图》、《律吕图》等。

乐记：如仁宗《审乐要记》、冯元《景祐广乐记》、吴良辅《乐记》、杨杰《元丰新修大乐记》、李宗谔《乐纂》。

乐谱：如仁宗《明堂新曲谱》、沈括《三乐谱》、陈康士《琴调》、《琴谱记》、郑樵《系声乐谱》、独孤实《九调谱》等。

乐论：如沈括《乐论》、陈旸《乐书》、刘昺《乐论》、蔡元定《律吕新书》、刘次庄《乐府集序解》、赵德先《乐说》等。

奏议：如胡瑗《景祐乐府奏议》、《皇祐乐府奏议》等。

歌词：如刘次庄《乐府集》、郭茂倩《乐府诗集》、《古乐府》等。

鉴于此，下面的问题是两者是否存在承续关系？李方元在对《宋史·乐志》的材料来源进行考察之后，总结称："《宋史·乐志》的修撰……具体地讲，它仍有其直接的资料来源。这个来源，不是宋代《会要》，不是实录，也不是象《续资治通鉴长编》以及《玉海》、《文献通考》这样的史籍，而是宋代的国史乐志。"[①] 如其所述，可以肯定《宋史·乐志》的资料来源与《玉海》并无直接关联，那么是否也可以确定《宋史·艺文志》与《宋史·乐志》的情况基本相同呢？对这一问题，《宋史·艺文志》前的小序已经交代十分清楚，现节录如下：

> 宋初，有书万余卷。其后削平诸国，收其图籍，及下诏遣使购求散亡，三馆之书稍复增益。太宗始于左升龙门北建崇文院，而徙三馆之书以实之。又分三馆书万余卷，别为书库，目曰"秘阁"。……真宗时……已而王宫火，延及崇文、秘阁，书多煨烬。……仁宗既新作崇文院，命翰林学士张观等编四库书，仿《开元四部录》为《崇文总目》，书凡三万六百六十九卷。神宗改官制，遂废馆职，以崇文院为秘书省……徽宗时更《崇文总目》之号为《秘书总目》……迨夫靖康之难，而宣和、馆阁之储，荡然靡遗。高宗移跸临安，乃建秘书省于国史院之右，搜访遗阙，屡优献书之赏，于是四方之藏，稍稍复出，而馆阁编辑，日益以富矣。……至宁宗时续书目，又得一万四千九百四十三卷，视《崇文总目》又有加焉。……宋旧史自太祖至宁宗为书凡四。志艺文者，前后部帙，有亡增损，互有异同。今删其重复，合为一志，益以宁宗以后史之所未录者……[②]

据此可知，《宋史·艺文志》所据底本为《崇文总目》，其成书于仁宗朝，而"宋旧史自太祖至宁宗为书凡四"此四者盖指太祖、太宗、真宗《三朝国史》，仁宗、英宗《两朝国史》，神宗、哲宗、徽宗、钦宗《四朝国史》以及高宗、孝宗、光宗、宁宗《中兴四朝国史》。而且现行《宋史·艺文志》又 "益以宁宗以后史之

[①] 李方元：《宋史乐志研究》，上海音乐学院出版社 2004 年版，第 284 页。

[②] 见《宋史·艺文志》小序。

未录者”，[①]而《玉海》中的材料来源按清四库馆臣的说法应是“宋一代之掌故，率本诸《实录》、《国史》、《日历》”。[②]显然两者并无承续关系，是两个并行的记录体系，并且《玉海》所据除了《国史》之外，尚涉及《国史》及《日历》，加之王应麟为南宋人，据研究对象不远，所录内容当较为全面且属实。据此，虽然《玉海》与《宋史·艺文志》所据材料有交叉之处，但由于时间及材料完整性上的差异，所以本文试图将两者所录乐书目录对比审查，查缺补漏以尽量还原宋代官制乐书原貌。总体来讲，《玉海·乐三》中所录乐书多以官制乐书为主，或者是帝王撰作或者为乐议大臣所作，内容主要以乐图、乐记、乐论和奏议为主，而这四者恰是宋代乐书中理论性最强的部分，乐谱和歌词主要分散于音乐门中的乐章、乐舞、乐器等子目中。现将两表对比如下：

首先，两表中大部分内容是重合的，可将《玉海·乐三》看成是《宋史·艺文志》之子表，因其所列书目均为宋代官制乐书，所以可有上述结论。但《玉海》中尚有部分书目《宋史》未载，他们是：何文广《古今乐纂》、《乐纂造律》、《乐府秘诀》、《乐府杂录》；安宋《乐本图》；仁宗《乐府要略》；阮逸《琴准律管十三着论》[③]、《律吕说》；姜夔《鼓瑟制度乐书》。

另，《玉海》中提到“何文广上《古今乐纂》六卷、《乐纂造律》一卷、《乐府秘诀》一卷、《乐府杂录》一卷”，[④]应做两解，或者为何文广撰此三书，或为何氏献此三书，但在其它书目以及文集中对《古今乐纂》、《乐纂造律》、《乐府秘诀》三书一概不载。且《乐府杂录》为唐人段安杰所作，除《玉海》外并无其它材料可证明作者为何文广，疑为献书。

又，与上条同卷有“安宋上《乐本图》并奏议一卷”而《乐本图》亦不见于他书，并且安宋以及上条何文光在《宋史》中均未列传。且仅见于《玉海》中，故对二人及所上乐书存疑。

惟仁宗《乐府要略》，《宋史》不载，然于《玉海》卷二十八圣文门下御集子目之“治平仁宗御集”条、卷一百五音乐门下乐三子目之“康定御撰审乐要纪”条以及仁宗朝张方平《乐全集》卷二十四之《请郊祀用新乐事》篇均提到该书，尤其张方平历仕仁宗、神宗、哲宗三朝曾为校书郎并历官参知政事，[⑤]可知所言当属实。据此可知，仁宗朝确有《乐府要略》，而《宋史·艺文志》未载。

阮逸《琴准律管十三着论》、《律吕说》及姜夔《鼓瑟制度乐书》，此三书无旁证，无从考究，存疑。

---

① 按：今本《宋史·艺文志》中“益”作“盖”，其校勘记中据钱大昕《廿二史考异》卷七十三，疑为“益”。本文从钱说。

② 《四库全书总目提要》卷一百三十五《玉海》提要，第1786页。

③ 按：李方元在《宋史乐志研究》中将此书分作三书，即《琴准》、《律管》、《论》，但本文认为未必如此。首先，检索诸目录书并无此三书；其次，《玉海》原文为“阮逸撰琴准律管十三着论十二篇律吕说一篇”，根据文义当在“十二篇”后断句，方可与后面“一篇”相互贯通。见该书第179页。

④ （宋）王应麟：《玉海》卷一百五，江苏古籍出版社1987年版，第3册，第1926页上。

⑤ 《宋史》卷三百十八，第10353——10359页。

同时《宋史·艺文志》中所列出的几大类乐书中，乐谱类与歌词类均带有客观记载性质，并不具有规范性，因此可将其忽略，其余则主要为官制乐书。其中经考证，刘次庄《蜀雅乐仪》、《真馆饮福》以及仁宗《政和颁降乐曲乐章节次》三书仅出现于《宋史·艺文志》中一次，并无旁证，故存疑。而其它官制乐书虽有未见于《玉海·乐三》者，但都可在《玉海》其它门类及其它书目中见到，所以较为可信。

最后，通过上述考证以及将《玉海·乐三》与《宋史·艺文志》对校，可以确定宋代的官制乐书包括：《乐纂》（即《景德乐纂》）、《补亡乐书总要》、《大乐图》（宋祁）、《景祐乐髓新经》、《景祐广乐记》、《景祐大乐图》（聂冠卿）、《景祐乐府奏议》、《乐书》（吴良辅）、《乐纪》、《古今大乐指掌》、《乐要》、《康定御撰审乐要纪》（二卷）、《审乐要记》（四卷）、《乐府要略》、《皇祐新乐图记》、《皇祐乐府奏议》、《元丰新修大乐记》、《乐论》（沈括）、《乐议》、《大晟乐记》、《乐书》（即《大晟乐书》）、《乐论》（刘昺）、《大晟乐府雅乐图》、《乐书》（陈旸）、《乐书》（彭几）、《乐舞新书》、《乐器图》、《乐律》、《乐府集解》、《新定乐法》、《琴义》、《乐府广题》、《律吕新书》、《乐书》（李如篪）、《琴说》、《乐说》、《乐书》（赵德先）、《历代乐仪》、《乐府题解》。而这些官制乐书今除《皇祐新乐图记》、《律吕新书》、《乐书》尚有文渊阁四库全书本之外，大多已经亡佚。另有少数乐书的大致倾向只有通过作者相关文集中部分篇目粗略窥得，如可以通过对沈括《长兴集》中《与蔡内翰论乐书》、《与张舍人论乐书》、《与孙侍讲论乐书》的主要思想大致推断其《乐论》之中心。

今存的《皇祐新乐图记》属于乐图类，为阮逸、胡瑗奉勅所作，成于仁宗皇祐五年，据《四库全书总目》称："仁宗景祐三年二月，以李照乐穿凿，特诏较定钟律，依《周礼》及历代史志，立议范金。"这表明皇祐年间仁宗对李照所制黄钟律准已经心存不满，故令阮逸、胡瑗等人重订律准，而新律成于皇祐五年，与旧律相比"旧乐高、新乐下、相去一律"。而此图恰是配合新律准所列出的图释说明，大抵本诸经典，列出律吕图、黍尺图、四量图、权衡图、镈钟图、特磬图、编钟图、编磬图、晋鼓图、三牲鼎图、鸾刀图等，而这样做的目的当然是"修定制度"[①]；陈旸《乐书》二百卷中论律吕、乐器、乐章者共一百五卷，而整体指导思想不脱经世致用之窠臼，整部书中"志在华国，义在尊君"[②]的思想十分明显，以中和思想为主，贬斥郑卫之音，其对律吕、乐章的考订基本可以看成是上述思想的具体化（《乐书》的总体思想及成就将在第三章论及）；同前两书相比，《律吕新书》成书于南宋孝宗淳熙年间，蔡元定虽为布衣，但其作此书却源于"胡、阮、季、范、马、刘、杨诸贤之议，终不能以相一也"。[③]试图重新厘定声律，审

[①] 《玉海》卷一百五，第3册，第1931页下。
[②] 《乐书》第1册，《乐书序》第3页b。
[③] 《晦庵先生朱文公文集》卷七十六《律吕新书序》，《朱子全书》第24册，第3669页。

视黄钟标准、检讨律吕相生之法，最终目的是“国家行且平定，中原以开中天之运，必将审音协律以谐神人，当是之时受诏典领之臣能得此书而奏之，则东京郊庙之乐将不待公孙述之瞽师而后备”。[①] 在南宋动荡的社会局面之下，此书仍以规范典章为己任。

因此，本文认为虽然宋代官制乐书现在已不能观其全貌，但通过上述三书似可窥得大概，以管窥天即使有限却也深刻。这些乐书或者是帝王所为，或者为权臣所做，更或者为心存经世动机的布衣之士的致用冲动，相比较而言前两种情况占绝大多数。这些官制乐书大多是以技术层面的记载为主，或标明乐图，或审查律吕，或记载乐事，而其深层的共同指向都是追求音乐的规范化。与前述零散性的文人及理学家乐论不同，宋代官制乐书大多具有完整的体系性，因此也成为宋代乐书的主流，以其高度的技术化追求影响了整个宋代乐论风习，在看似客观化的记载中却暗含很强的意识形态和实用色彩。这也是宋代雅乐“尚技”的重要表现和重要保证，而这种实践层面的“尚技”必然会影响到宋代乐论的面貌，或者可以进一步认为两者本来就是水乳交融在一起的。实践层面的“尚技”促成了宋代乐论的形式化转变。

第二节 以“形”论乐：宋代乐论的形式化

与音乐实践领域的“尚技”潮流相符，宋代乐论也开始脱离了传统的以义理为主的论乐方式，而侧重向音乐本体回归，从音乐本身属性的角度立论，将传统以礼乐为主的乐论倾向转移为以音乐为主的乐论倾向，论述的内容开始由礼乐之乐向音乐之乐转向。以西方学者克莱夫·贝尔“有意味的形式”解释之，即虽然宋代乐论开始重视“技术”和“形式”，其乐论中往往对声律问题用力较多，但绝不是就形式谈形式，在形式的讨论中往往暗含十分深刻的乐论思想。本节将分三个层面讨论之。

一、以声论乐：从“惟乐不可以为伪”到“乐文之美不可以为伪”

宋代乐论与前代乐论的明显区别在于开始将理论视角向声律问题滑移，虽然在谈论声律问题时仍不免为其儒家保守思想服务，但不能不说这是一种进步。不妨将这种情况与同样注重音声独立价值的嵇康《声无哀乐论》对比，嵇康虽较传统儒家乐论在形式问题上有了很大进步，但仍然仅停留于抽象的说理，并未真正从具体五声、十二律等形下角度分析之。所以本文认为以嵇康为代表的魏晋、隋

[①] 同上。

唐之形式化乐论，仅仅停留在理论层面，而缺少技术支持。而宋代乐论则达到了两者的统一。就形式化的理论倡导而言，出现了“乐文之美不可以为伪”说、“声贵说”、“有声则有乐”说等观点；就形式化的实践而言，则沈括、蔡元定等人较具代表性。

神宗时华镇在《乐论上》中明确提到了“乐文之美不可以为伪”的观点，他说：“乐者何？声容之道也。昔之言声容之道者，微矣。管乎人情而通乎志气，物来而心感之，则喜怒哀乐之情必发于声而动于容。容有文采，容有节奏，则刚柔缓急之变斯格其心而移其气。故达其微者，可以观政；而通其用者，可以变易风俗。夫太猛者偏于刚，太宽者偏于柔，刚胜则和不足而多怒，柔胜则强不足而多慑，此哀思、愤怨、慢易、流荡之音所由作也。故所以感人心者，不可不慎，而君子之政贵和。细甚者弗堪，思深者忧远，流僻、邪散则离正；促数、噍杀则失中。此和平条畅之美所由丧，而忧思淫乱之心起矣。故声容之形必出乎道，而乐文之美不可以为伪。”[①]华镇一方面继承了以《乐记》为代表的“物——心——声”的音声产生模式，以及“乐与政通”传统。但另一方面也开始注意到声容的独立价值，承认声容对乐的重要意义，同时将声容的外在形式看成是“乐文”，由于“声容之形出乎道”所以才会“乐文之美不可以为伪”虽然其中仍有“文从道出”之嫌疑，但毕竟在现实层面承认了“乐文”的独立价值。因此可以认为华镇乐论较传统乐论前进了一大步，《乐记》有言：“情深而文明，气盛而化神，和顺积中而英华发外，唯乐不可以为伪。”主要是从情感论的角度看待“乐不可以为伪”这一命题，而华镇则进一步从情感论上升到形式论，既承认“喜怒哀乐之情必发于声而动于容”，同时亦认为乐为“声容之道”并且承认“乐文之美”。故此，华镇乐论可以看成是南北宋过渡时期的特殊形式，既有北宋文人乐论和理学家乐论的复古倾向，同时亦对南宋林希逸、郑樵等人的形式化乐论做了准备。

某种程度上，华镇已经看到了音乐本身之美，正如奥地利音乐美学家汉斯立克在《论音乐的美》中所说：“这是一种不依附、不需要外来内容的美，它存在于乐音以及乐音的艺术组合之中。”[②]从音乐的角度，声容之美的第一个要素应该是“乐音”，宋人称之为“声”。按照这一思路，宋高宗时期的郑樵明确提出了“声贵说”，他的贵声主张主要集中在《通志·乐略第一》中的《乐府总序》、《正声序论》以及《祀飨正声序论》中，在《乐府总序》中他说：“乐以诗为本，诗以声为用。……古之诗，今之辞曲也。若不能歌之，但能诵其文而说其义，可乎？不幸腐儒之说起，……以义理相授，遂使声歌之音，湮没无闻。”[③]即将歌词看成是音乐的基础，而歌词要通过声音方可表达意义，另外在《昆虫草木略第一序》

[①] 《云溪居士集》卷十八，第446下——447上页。

[②] 爱德华·汉斯立克：《论音乐的美——音乐美学的修改刍议》，杨业冶译，人民音乐出版社1982年版，第49页。

[③] （宋）郑樵：《通志二十略·乐略》，王树民点校，中华书局1995年版，第883页。

中亦称“夫乐之本在诗，诗之本在声”，从中不难看出郑樵是高度重视声音的，歌曲虽有文辞而无音响必然行之不远，杨荫浏先生认为他的这一观点是对当时“忽视乐曲，而仅仅重视歌曲的抽象意义（‘义’或‘义理’）”[①]之宋代音乐、歌诗风尚的反拨。同时，郑樵的进步之处在于能从歌诗的角度看待诗、乐、声三者之间的关系，在他看来古代诗歌是诗与歌不可分割的，称为“歌行”，而后世之诗则分为古体与近体，以表达意思为主，所以他明确指出“诗为声也，不为义也”（《正声序论》），并进一步指出：

> 凡律其辞则谓之诗，声其诗则谓之歌，作诗未有不歌者也。诗者，乐章也，或形之歌咏，或散之律吕，各随所主而命。主于人之声者，则有行，有曲。散歌谓之行，入乐谓之曲。主于丝竹之音者，则有引，有操，有吟，有弄。各有调以主之，摄其音谓之调，总其调亦谓之曲。凡歌、行，虽主人声，其中调者皆可以被之丝竹。凡引、操、吟、弄，虽主丝竹，其有辞者皆可以形之歌咏。盖主于人者，有声必有辞，主于丝竹者，取音而已，不必有辞，其有辞者，通可歌也。近世论歌行者，求名以义，强生分别，正犹汉儒不识风雅颂之声，而以义论诗也。且古有长歌行、短歌行者，谓其声歌之长短耳。……诗在于声，不在于义。犹今都邑有新声，巷陌竞歌之，岂为其辞义之美哉？直为其声新耳，礼失则求诸野，正为此也。[②]

这段话明确的将音声放在了诗与歌之上，无论是人声还是丝竹之声，首要因素当然为音声。甚至郑樵对被正统乐论不齿的“新声”也充分肯定，认为其美在于“声新”，从郑樵对“诗在于声，不在于义”以及“新声”的肯定不难看出郑樵乐论已经没有了宋人乐论的保守性成分，甚至略显激进，这在《祀飨正声序论》中表现得很清晰，称“乐为声也，不为义也……有声斯有义，与其达意不达声，无宁达声不达义”，[③]但是如果结合当时理学思想泛滥的时代背景言之，便会发现这种激进状态绝不是空穴来风，“他强调注重艺术实践是针对当时空谈义理的学风来说的，应该承认他有正确的一面”。[④]除此之外，郑樵对“声”的强调亦不限于乐声，更体现了对诗歌之声的重视，因此历来被视为歌诗传统的延续，任半塘先生在《唐声诗》中便极为肯定郑樵对声诗发展的贡献，称：“郑樵《通志·乐略》大呼‘诗为声，不为文’，突出其本质，坚定其本位，对后世诗家已逐渐忘诗之本者，立说极有力！以声为用，乃以用定体也。凡失用之体，可有可无。曰‘诗为声’，乃谓诗之存，仅为其用也。用于众，斯谓之用，用于少数人欣赏而已，

---

① 《中国古代音乐史稿》上册，第449页。
② 《通志二十略》，第887页。
③ 同上，第924——925页。
④ 廖辅叔：《中国古代音乐简史》，第104——105页。

非用。诗所以求用之道，固莫要于有声，故郑氏之说不刊！”[①]如果从诗乐同源的角度言之，郑樵这种对“声”的重视恰可表明其诗乐合一以及诗乐合论的一种倾向，这也代表了宋代对诗与乐关系的共同认识（将在第五章讨论）。所以郑氏对“声”的重视不论对于乐声还是对于诗声都是一种回归，代表了南宋在诗乐形式上的一种超越和自觉。

理宗时期的林希逸[②]便是这种自觉的延续。宋代乐论发展到南宋时期基本上已经处于一种成熟的状态，基本的概念范畴已经哲学化并已经形成体系，同时随着中下层官吏以及布衣之士的理论参与，使得很多思想变得愈发合理，主流意识形态的捆绑渐渐减弱，从而使宋型文化特点表现的更为突出，“宋型文化的一个突出的新的特征，就是作为文化传承与创造的主体的士大夫群体的社会构成发生了根本转型。寒门、庶族成为士大夫群体主体成分，并且成了宋代权利核心的主体成分。政治家、学者兼诗人（文学家）成为宋代士大夫群体的主体成分”。[③]而就乐论发展而言，南宋时期无论是理学家乐论还是文人乐论对北宋时期都有所超越，在“以声论乐”问题上，也亦如此，林希逸在华镇、郑樵的基础上，提出了“有声则有乐”的观点。林希逸的整体倾向是将儒释道整合，从而形成独特的道学体系。据《宋元学案》载，其师承关系如下：林光朝（艾轩）而林亦之（网山）而陈藻（乐轩）而林希逸（肃翁），而林光朝便是程颐的三传弟子，是宋代理学艾轩一系的代表人物。[④]但在南宋特定的社会和学术背景下林希逸已经某种程度上吸收了陆象山思想影响，表现为对禅宗已不排斥，所以往往将儒释道进行汇通，较突出的例子是在其书《庄子口义》中便以儒、禅解道，其在自序中认为若要透脱理解道家思想“一一有所归者是必精于《语》、《孟》、《中庸》、《大学》等书，见理素定，识文字血脉，知禅宗解数，具此眼目而后知其言意”。[⑤]这种十分会通的思想方法形成了林希逸的主要学术特点，当然包括他的乐论思想。

如果说郑樵处于特定的背景下对“声”的重视是片面之深刻的话，那么林希逸则是以一种十分自觉而会通的态度，从音乐本身的角度看待这一问题的。他在《律论》中称：“无者未始无，而终不能以不有；简者不终简，而终不能以不繁，机变之自然非人所得而强有，亦非人所得而强增也。审乎是，则乐律之变亦可以意通矣，窃尝谓声与天地俱生，有声则有乐。且天地之始有风则有木，风号于万窍，则小和大和能言之类即具五音。”[⑥]这个《律论》主要讨论声律乃至音乐的产生过程，概而言之是基本符合以无生有、由简入繁的程序的，并且认为“声”是

---

① 《唐声诗》上，第4页。

② 据《南宋馆阁录续录》记载，林希逸在淳祐至景定年间曾做过庄文府教授、枢密院编修官、司农少卿、礼部郎官、国史院编修、实录院检讨官以及太常少卿等这样的中层文官。见《续录》卷七、八，文渊阁四库全书本。

③ 刘方：《宋型文化与宋代美学精神》导论，巴蜀书社2004年版，第5页。

④ 见《宋元学案》卷二十七、四十七，第1022、1474页。

⑤ （宋）林希逸：《庄子鬳斋口义校注》发题，中华书局1997年版，第1页。

⑥ （宋）林希逸：《竹溪鬳斋十一稿续集》卷九，文渊阁四库全书本，第1185册，第642页。

与天地同生的，声音产生以后便形成了乐。这段话鲜明的表现出其受道家哲学影响的影子，无与有、简与繁看似日常事理，但却是道家哲学的重要命题，而且其对“声”之产生过程的解释，便是以庄子笔下“三籁”的产生模式而解读之，在庄子《齐物论》中视“人籁”为人类乐器，“地籁”为自然界中的各种孔穴，“天籁”则是对一切“人籁”、“地籁”的总称，竹箫、孔穴都是自然的发音体，如果它们合乎自然规律的发声并停止（即能够“自已”、“自取”），那么就不需要外力（即“怒者”）的鼓动而自然天成。郭象对“天籁”的解释是：“夫天籁者，岂复别有一物哉！即众窍比竹之属，接乎有生之类，会而共成一天耳。无既无矣，则不能生有。有之未生，又不能为生。然则生生者谁哉？块然而自生耳。自生耳，非我生也。我既不能生物，物亦不能生我，则我自然矣，自已而然则谓之天然。”[①]而这段话与上面所引《律论》中的文字无论在形式上还是在内容上都出奇的相似，所以他自称“《庄子》有曰：‘乐出虚’是诚至言也”并且称赞“庄周其真知乐者也”。

与其在“声”“乐”关系的会通精神相一致，他对夷乐以及律准问题的看法都是较为客观的。他说：“盖声乐之事，非独中国有之，蛮徼之间虽其分寸尺度与中国固殊，而亦自有乐。是皆冥默机契之地，安得以蛮徼为俱非也？且夫羌人之笛得于龙吟，伐竹而吹其声相似，此非一机之所寓乎？伶伦之听凤，其有异于是否也。由是而观，则乐律不可无分寸尺度，而非分寸尺度之所能为。”（《律论》）即华夷之防不应成为音乐障碍，声乐之事应该是人同此心心同此理的，并且乐律问题也不应仅仅局限于刻板的尺度，这种思想可以说是对北宋乐议中“以尺定律”还是“以律定尺”争论的反思，不可无尺度，但又不能迷信尺度。从上述介绍不难看出林希逸在某种程度上不但是理学与心学思想的会通和集大成者，而且在音乐问题上也扮演了同样的角色，虽然主要是从道家理论出发看待音声问题的，但却避免了传统儒家伦理思想的过多干预，从更为本真之自然、形式的角度解读乐声的产生过程，并将“声”看做音乐的首要因素，已经开始从纯粹审美的角度十分客观的看待音乐了。

所以，从华镇到郑樵再到林希逸代表了宋代乐论逐渐客观化、形式化的过程。在华镇乐论中首次提到“乐文之美不可以为伪”，是对传统乐论“惟乐不可以为伪”崇尚伦理道德的形式化反拨，但毕竟不够彻底，只是提出了一种理论预设而并未形成自觉。这种理论倡导被郑樵、林希逸等人从“声”这一最形式化的因素加以展开，如果说郑樵之“乐为声也，不为义也”是在特定背景下的一种过犹不及的理论狂欢的话，那么沧桑几代之后的林希逸则是一种相对平和的态度看待社会、哲学乃至乐论思想的，“有声则有乐”思想虽然带有鲜明的道家思想背景，但却还原了音乐的自然属性，抛弃了礼乐之乐的束缚而仅以音乐之乐看待音乐本

[①] (晋) 郭象、(唐) 成玄英：《南华真经注疏》，中华书局 1998 年版，第 26 页。

身。

二、声词相从：从“声依永”到“永依声”

进而，如果上述三人代表了宋代对乐之形式要素“声”在理论层面的重视的话，那么这种重视并非没有实际情况作为基础。从实践层面对声律理论进行探讨早在六朝时期便已经存在了，沈约指出：“五色相宣，八音协畅，由乎玄黄律吕，各适物宜。欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。”[①]自沈约以来对声律的重视一直没有中断过，声律不但被目为音乐的重要属性亦是和乐之诗的重要指标，因此无论是声诗还是歌诗[②]都对“声”的节奏、组合看的至为重要。正如明人程敏政所言：“大抵古诗皆乐也，诗虽有风雅颂之分，而皆主于乐，亦犹易虽有辞变象之别，而皆主于占也。”[③]因此某种程度上对乐声以及诗声的重视实为一个问题的两个方面。就宋代而言，真正能将上述三人（指华镇、郑樵、林希逸）的理论主张在实践中进行倡导的首先应该是沈括，沈括历经仁、真、神三朝，正值宋代的政治和文化黄金期，几次有影响的乐议 沈括都有经历。

在其《梦溪笔谈》中有《乐律》两卷，《补笔谈》又有《乐律》十一则，是考察其形式实践观的重要资料，在具体声律问题上他提出“声词相从”的观点。称：“今声词相从，唯里巷间歌谣及《阳关》、《捣练》之类稍类旧俗。然唐人填曲，多咏其曲名，所以哀乐与声尚相谐会，今人则不复知有声矣，哀声而歌乐词，乐声而歌怨词，故语虽切而不能感动人情，由声与意不相谐故也。”[④]（《乐律一》）认为唐代及其以前往往能将曲调、曲牌、声律等形式因素同内容结合的相得益彰，而到了宋代词人则不顾形式，导致曲调与歌词、感情互相脱节，唯有在里巷歌谣中尚有相和气象。因此他主张应该重新重视音乐乃至诗词的声律问题，“古诗皆咏之，然后以声依咏以成曲，谓之协律”（同上），这里既表现了声（形式）与咏（内容）统一的主张，也反映出沈括将“声依咏”看成是两者配合的途径，所谓“声”即是音声、音节，所谓“咏”当为诗、词。这种声与词的配合方式与南宋王灼的主张相同，王灼在《碧鸡漫志》中称：“今先定音节，乃制词从之，倒置甚矣。”[⑤]不论声与咏的发生机制到底如何，总之在沈括眼中两者应该是合二而一的。然而，下面的问题是诗词以文字为主，而音声则以音节和节奏为主，两者如何配合呢？因此他又提出“和声”主张，称“诗之外，又有和声，则所谓‘曲’

---

① （梁）沈约：《宋书》卷六十七《谢灵运传论》，中华书局1974年版，第1779页。

② 本文所用声诗及歌诗概念，与任半塘《唐声诗》中的区分略有不同。认为就唐代言之，以任先生观点为主，即“‘歌诗’仅用肉声，不包含乐器之声，其义较狭；‘声诗’云云，则兼赅乐与容二者之声。”（见《唐声诗》第10页。）但就宋代而言，情况则较复杂，声诗与歌诗是可以通用的，具体见本文第五章。

③ （明）程敏政：《篁墩文集》卷十一，文渊阁四库全书本，第1252册，第186页上。

④ 沈括：《梦溪笔谈》卷五，上海书店出版社2009年版，第38页。

⑤ （宋）王灼：《碧鸡漫志校正》卷一，岳珍校正，巴蜀书社2000年版，第1页。

也。古乐府皆有声、有词；连属书之，如曰‘贺贺贺’、‘何何何’之类，皆和声也。今管弦之中缠声，亦其遗法也。唐人乃以词填入曲中，不复用和声。此格虽云自王涯始，然正元、元和之间，为之者已多，亦有在涯之前者”。（《乐律一》）所谓“和声”在沈括看来古乐府中的衬字是为了追求声律和谐的形式美，而宋代的“缠声”便是这种传统的延续，明人方以智称“和声即缠声也”，[①]宋人刘攽《中山诗话》亦称“近世乐府为繁声加重叠，谓之缠声”，[②]总之“和声”与“缠声”一就诗而言，一就乐而言，但两者都是为了追求声律形式的和谐美而进行的装饰。

沈括的“声词相从”观以及对“缠声”的重视，到了南宋则表现为朱熹对“泛声”以及胡仔对“虚声”的推崇。朱熹称：“古乐府只是诗，中间却添许多泛声。后来人怕失了那泛声，逐一声添个实字，遂成长短句，今曲子便是。”[③]朱子所谓的“泛声”实际上指乐曲中其它乐器的间奏，而后人往往采取在诗句中加入衬字的方式试图保留音声的绵延婉转，因此朱熹试图从这一角度解释由诗向词和曲转变的发展过程。而胡仔则认为这种发展过程是“杂以虚声”所致，称：

> 唐初歌辞，多是五言诗，或七言诗，初无长短句。自中叶以后，至五代，渐变成长短句。及本朝，则尽为此体。今所存，止《瑞鹧鸪》、《小秦王》二阕，是七言八句诗、并七言绝句诗而已。《瑞鹧鸪》犹依字易歌，若《小秦王》必须杂以虚声乃可歌耳。其词云：‘碧山影里小红旗，侬是江南踏浪儿，拍手欲嘲山简醉，齐声争唱浪婆词。西兴渡口帆初落，渔捕山头日未欹，侬送潮回歌底曲，樽前还唱使君诗。’此瑞鹧鸪也。‘济南春好雪初晴，行到龙山马足轻。使君莫忘霅溪女，时作阳关肠断声。’（按此实为苏轼《阳关词三首》之《答李公择》）此《小秦王》也，皆东坡所作。[④]

宋代歌诗往往借用前代已存之腔，主要包括《阳关》、《小秦王》、《瑞鹧鸪》、《木兰花》、《竹枝》、《柳枝》、《鹧鸪天》等。[⑤]而引文中所提到之《小秦王》流传最久，宋明之人多将其与《阳关》进行关联，苏轼有诗《书林次中所得李伯时归去来阳关二图后二首》云：“不见何戡唱渭城，旧人空数米嘉荣。龙眠独识殷勤处，画出《阳关》意外声。两本新图墨宝香，樽前独唱《小秦王》。为君翻作归来引，不学阳关空断肠。”宋人王十朋注释称：“次公《小秦王》曲即《阳关》遗声。”[⑥]然据任半塘先生考证，《小秦王》为唐教坊曲，为小型之《秦王破阵乐》，格调为七言四句，“乃北宋时本曲与《渭城曲》（按即《阳关》），甚至与《竹枝》，除苏

---

① （明）方以智：《通雅》卷二十九《乐曲》，文渊阁四库全书本，第857册，第571页上。
② （宋）刘攽：《中山诗话》，见《宋代诗话全编》第1册，第451页。
③ 《朱子语类》卷一百四十，第3333页。
④ 《苕溪渔隐丛话》后集卷三十九，第323页。
⑤ 《宋声诗研究》，第144页。
⑥ （清）冯应榴辑注：《苏轼诗集合注》（中），上海古籍出版社2001年版，第1513页。

轼外，文人多混用，不顾声情，已不可解”。[①]据此可知王十朋对苏轼诗句的注解是与事实不符的，而何谓“虚声”？任半塘先生亦未指明。

笔者以为，尽管胡仔将《阳关》与《小秦王》混为一谈，但正是因此恰可透过宋人对《阳关曲》的吟唱，考察宋人眼中的“虚声”到底何意。《阳关曲》实为三唱之反复，故名曰“阳关三迭”，“东坡云：旧传《阳关三叠》，然今世歌者，每句再叠而已，若通一首言之是四叠，皆非是。或每句三唱，以应三叠之说，则从然无复节奏。余在密州，有文勋长官，以事至密，自云得古本《阳关》，其声宛转凄断，不类，乃知唐本《三叠》盖如此。及在黄州，偶读乐天《对酒诗》云：‘相逢且莫推辞醉，听唱阳关第四声。’注云：‘第四声，劝君更尽一杯酒。’以此验之，若一句再叠，则此句为第五声，今为第四声，则一句不叠审矣。”[②]这段话是苏轼对宋人错误歌唱《阳关曲》的纠正，由于《阳关》并无曲谱，宋人已经不能理解到底“三迭”为何意，故舛误种种。而苏轼认为三迭之法当为四句诗中除第一句外，其余三句每句重复一次。因为吟唱是后三句出现重复，与之配合的音乐自当旋律相同，宋人将《小秦王》按照这种方式吟唱，必定要将原有旋律反复回旋。故此，以胡仔为代表的宋人眼中的“虚声”实就音乐而言，乃旋律相同之音乐。

而无论是沈括之“缠声”还是朱熹之“泛声”抑或胡仔之“虚声”总体上都属于“声依永”的范围，[③]即主张通过对音乐形式的改变达到歌诗形式的和谐，可以说这种方式是符合宋代之前的诗乐传统的，所谓“声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦”（《尚书·舜典》）。在这一模式中“声”从属于“永”、形式从属于内容，因此形式的独立地位尚未得到凸显。而随着宋词的产生，这一传统受到了挑战，开始从形式本位的角度讨论声与永的问题，这种做法，在北宋时期就已经初露端倪了，王安石就曾不无感慨地说：“古之歌者，皆先有词后有声，故曰‘诗言志，歌永言，声依永，律和声’如今先撰腔子，后填词，却是永依声也。”[④]而今人吴梅先生在《词话丛编序》中称：“北宋诸贤，多精律吕，依声下字，井然有法，而词论之书，寂寞无闻。”[⑤]虽然吴先生是重点在谈词论的萧索，但却也道出了北宋词人已经开始“依声下字”这个事实。自此，音声的地位开始逐渐提升。

到了南宋虽然王灼、朱熹[⑥]等人极力主张“声依永”传统，但已经不能成为

---

① 《唐声诗》下册，第457页。

② 《苕溪渔隐丛话》前集卷二十四，第158页。

③ 按：朱谦之先生早在《中国音乐文学史》（北京大学出版社1989年版第190页）中便对宋泛声、和声、缠声、散声四声进行了梳理，但朱先生目的在探索“由律绝到词”演变的音乐轨迹，并未深入分析“声”与“永”之间的深层关系。另，任半塘《唐声诗》中亦对此四声有所介绍，不赘述。

④ （宋）赵令畤：《侯鲭录》卷七，文渊阁四库全书本，第1037册，第407页下。

⑤ 吴梅：《词话丛编序》，见唐圭章《词话丛编》，中华书局1986年版，第3页。

⑥ 《朱子语类》卷七十八载朱子语：“古人作诗，只是说他心下所存事。说出来，人便将他诗来歌。其声之清浊长短各依他诗之语言，却将律来调和其声。今人却先安排下腔调了，然后做语言去合腔子，岂不是倒了。却是永依声也。古人是以乐去就他诗，后世是以诗去就他乐，如何解兴起得人。”

影响词曲创作的主流理论了。如果上述吴梅先生尚感慨北宋诸人对词论之漠视的话，那么到了南宋词论已经开始发展起来并具有了体系性，开始真正从理论层面和实践层面主张音声本体，“永依声”（或“依声下字”）不但成为创作现象，亦成为一种理论自觉。这种状况在李清照、沈义夫、张炎等人的词论中表现十分明显，李清照在《词论》一文中称：

> 逮至本朝……始有柳屯田永者，变旧声，作新声……虽协音律，而词语尘下。又有张子野、宋子京兄弟，沈唐、元绛、晁次膺辈继出……至晏元献、欧阳永叔、苏子瞻，学际天人，作为小歌词，直如酌蠡水于大海，然皆句读不葺之诗尔，又往往不协音律者，何邪？盖诗文分平侧，而歌词分五音，又分五声，又分六律，又分清浊轻重。且如近世所谓《声声慢》、《雨中花》、《喜迁莺》，既押平声韵，又押入声韵；《玉楼春》本押平声韵，又押上去声，又押入声。本押仄声韵，如押上声则协，如押入声则不可歌矣。王介甫、曾子固文章似西汉，若作一小歌词，则人必绝倒，不可读也。乃知别是一家，知之者少。[①]

其“别是一家”即要严格划清诗词界限，对词进行“尊体”之尝试，而其重要的特性是主张声律和谐，并且将是否“协律”看成是词与诗的重要区别，同时将其视为词之好坏的评价标准，如吴熊和先生言：“苏轼并非尽是不协音律，晏殊、欧阳修的词协律的则更多。但李清照讲词的音律，比前人都严。”[②]以五声六律、清浊阴阳等角度看待词的优劣，本质而言“协律”便是符合音乐之形式美，因此在李清照《词论》中便是将是否符合声律放在了宋词创作的第一位，故有人将其归入形式主义一系。

与李清照同时，姜夔、吴文英、沈义夫、张炎等南宋词人都十分重视格律问题，而其中在理论上形成自觉的为沈义夫与张炎。沈义夫在《乐府指迷》[③]中开篇即称：“盖音律欲其协，不协则成长短之诗；下字欲其雅，不雅则近乎缠令之体；用字不可太露，露则直突而无深长之味；发意不可太高，高则狂怪而失柔婉之意思。”可见，沈氏将协律问题看成是论词的首要标准，然后才是下字、用字、发意等标准，而后面的几个标准总体上是以雅正和柔婉为主。所以他与李清照相似，十分推崇柳永慢词在词史上的贡献，认为：“康伯可（与之）、柳耆卿（永）音律甚协，句法亦多有好处，然未免有鄙俗语。”这段话可与李清照对柳永“虽协音律而词语尘下”的评价对读，可见两人都在追求声律为本的基础上，不放弃对雅正的追求。所以，沈义夫词论的基本主张应该是追求声律协和与风格雅正的

---

① 见于《苕溪渔隐丛话》后集卷三十三，第254页。
② 吴熊和：《唐宋词通论》，浙江古籍出版社1985年版，第297页。
③ 按：《乐府指迷》所据文字为蔡高云《乐府指迷笺释》，人民文学出版社1981年版。

统一，不满前代词人不重律，也不满当下乐工不重文，于是他说："前辈好词甚多，往往不协律腔，所以无人唱。如秦楼楚馆所歌之词，多是教坊乐工及闾井做赚人所作，只缘音律不差，故多唱之，求其下语用字，全不可读。"又"近世作词者不晓音律，乃故为豪放不羁之语，遂借东坡、稼轩诸贤自诿。诸贤之词，固豪放矣，不放处，未尝不叶律也。"由此，不难发现表面看来重律与重文似乎不分伯仲，而实际上沈氏坚定地认为词人应当通晓音律，词作以协律为第一标准，这便是清人孔尚任所说的"夫词，乃乐之文也"。[①]（《蘅皋词序》）词是配合音乐的产物，本质而言是和乐的歌词，因此宋人的作词谓之"填词"，必以"音谱"为根据，故曰"倚声为词"。

因此张炎在《词源》中明确的提出了"词以协音为先"的命题。张炎是南宋重要的遗民词人，也是重要的词论家，由于生活于宋元之交，此时宋词的基本倾向早已固定下来，其著作《词源》基本可以代表宋词最终的审美风尚，所以有的学者称："唯张炎《词源》集'依声之学'之大成，以述乐为主，以填词为次。其书作成于宋元易代之后，正值南北曲肇兴之日，总结了五百年流风遗韵，撰述最称赅备。"[②]《词源》全书大半讨论词乐，其在自序中称：

> 古之乐章、乐府、乐歌、乐曲，皆出于雅正。粤自隋、唐以来，声诗间为长短句，至唐人则有《尊前》、《花间集》。迄于崇宁，立大晟府，命周美成诸人讨论古音，审之古调，沦落之后，少得存者，由此八十四调之声稍传，而美成诸人增演慢曲、引、近，或移宫换羽为三犯、四犯之曲，按月令为之，其曲遂繁。[③]

这段话突出了大晟府的文化意义，大晟府立于徽宗朝，主要任务为规范雅乐以及教坊用乐，而周邦彦由于精通音律，时为大晟府提举。也即是说从徽宗朝开始宋代对词乐的讨论和研究进入了重要而集中的时期，两宋词乐体系以七宫十二调为基础，所谓七宫为宫商角徵羽之外另加变徵、变宫，分别较原音低出半音，十二调为黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟。七声旋相为宫与十二调相配合，故生八十四调，此说起于《隋书·音乐志》郑译对苏祇婆琵琶调之推演，宋代因之。然尽管《词源》列出八十四调，但实际上并非尽皆施用，其中角音便不参与，"十二律吕，各有五音，演而为宫为调。律吕之名，总八十四，分月律而属之。今雅俗只行七宫十二调，而角不预焉。"（上卷第九之"十二律吕"条）而此七宫十二调为：黄钟宫、仙吕宫、正宫、南

---

① 转自吴熊和《唐宋词通论》，浙江古籍出版社 1989 年版，第 34 页。
② 郑梦津、吴平山：《词源解笺》序一，浙江古籍出版社 1990 年影印本，第 1 页。
③ 夏承焘：《词源注》，人民文学出版社 1981 年版，第 9 页。按：今本《词源》分上下两卷，上卷以词乐中的宫调、律吕、图谱等音乐问题为主，上列《词源解笺》系对上卷的具体研究。下卷除《音谱》和《拍眼》两条之外主要为理论批评，《词源注》以此为主。

吕宫、中吕宫、道宫，大石调、小石调、般涉调、歇指调、越调、仙吕调、中吕调、正平调、高平调、双调、黄钟调、商调（上卷第十一之“宫调应指谱”条）。而引文中所谓“三犯”、“四犯”乃就“犯调”而言，即在同一曲子内出现了两个以上的宫调，导致互相冲突不能和谐，在《词源》上卷中多为类似的定义和考订，“上卷详论五音十二律，律吕相生，以及宫调、管色诸事，厘析精允，间系以图，与姜白石歌词、九歌、琴曲所用字纪声之法，大略形同。”[①]而在《词源》下卷中“音谱”、“拍眼”、“制曲”、“句法”、“虚字”等条都主要谈论词的协律问题，较李清照、沈义夫而言张炎的“依声为词”的思想更为明确，称：“作慢词看是甚题目，先择曲名，然后命意，命意既了，思其头何如起？尾何如结？然后选韵，然后述曲，最是过变不要断了曲意，须要承上接下……不惟不能全美，抑且未协音声，作诗犹且旬锻日炼况词乎？”（下卷第三之“制曲”条）在此，张炎将“择曲名”放在了首位，曲名既定格律便已经确定，文词与乐曲相比明显处于从属地位，除了诗词在整体上要符合曲牌的声律规律之外，张炎也主张在具体字句的吟诵上也应该迁就声律，在《词源》上卷“讴曲旨要”条中提到“字少声多难过去，助以余音始绕梁”，当“字”少于“声”时，张炎主张加入“余音”，而“余音”当为衬字之类，类似于今天音乐中的“啦啦啦”、“呜呜呜”之类的虚字。无怪乎时人曹一士称：“今观《乐府指迷》，于声律之学研究至深。”[②]

其实对乐与诗关系之认识是宋代普遍现象，郭茂倩在《乐府诗集》中便称：“汉魏之世，歌咏杂兴，而诗之流乃有八名：曰行，曰引，曰歌，曰谣，曰吟，曰咏，曰怨，曰叹，皆诗人六义之余也。至其协声律，播金石，而总谓之曲。若夫均奏之高下，音节之缓急，文辞之多少，则系乎作者才思之浅深与其风俗之薄厚。”[③]“词”与“声”的结合是中国文学的特点，但在每个时代的表现略有不同，儒家文化对文以载道的重视，逐渐使“词”的地位凸显而“声”逐渐被抽离出来，到了宋代随着市民社会中俗乐（尤其是词乐）兴起，使得“词”与“声”开始出现复合的趋势，而这种复合的首要任务便是恢复“声”的固有地位，因此“缠声”、“泛声”、“虚声”等观点便应运而生，如吴熊和先生言它们“实际上都是指五七言词式同乐曲之间的矛盾。以乐定词，声文相从，就最终消除了这种矛盾”。[④]与这种趋势相应李清照、沈义夫、张炎等人对“声律”的高度重视，从具体的理论层面表现出了词论乃至乐论形式化。这样“声依永”的诗乐传统在宋代便随着“由词定乐”向“倚声定词”的过渡而一变为“永依声”。就其本质而言，这一转变乃是中国古代乐论从尚义到尚形的转变，也显示了宋代乐论在科学化和形式化方

---

① （清）阮元：《四库未收书目提要》，商务印书馆1955年版，第98页。

② 张炎：《山中白云集》后续，曹一士跋。按：《山中白云集》后附张炎《乐府指迷》一卷，与沈氏《乐府指迷》不同，而与《词源》下卷内容多雷同，故曹一士所说之《乐府指迷》实乃《词源》。见《山中白云词》补遗，辽宁教育出版社2001年版，第214页。

③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局1979年版，第1107页。

④ 《唐宋词通论》，第26页。

面的重大贡献。如果说本章第一节中所列诸人是一种初级形态的理论倡导，并带有一定形而上性和不确定性的话，那么本节所述诸种观点则是更贴近现实、更具有实践性的形式化理论倡导。或者可以如此理解，华镇、郑樵、林希逸对“声”这一形式要素的重视是一种先验理性，而沈括、朱熹、胡仔乃至李清照、沈义夫、张炎则属于实践理性的形式化乐论，总之，“永依声”或“倚声定词”是一种从实践到理论的双重自觉。

三、以律阐意：从“意义”到“义理”

伴随着宋代整个用乐风格以及习惯的改变，在乐论领域很多约定俗成的观念也在悄然发生改变，其中对“律”这一形式因素认识的改变较具代表性。“律”或“乐律”在中国古代乐论中从来就不是绝对的外在形式，其本身便承载着丰富的传统观念。从这个角度来看，形式本身就阐发着意义，某种程度上可以将这种现象看成是中国形象思维中比德或象征观念的延续和展开。“立象以尽意”的文化传统在乐论中得到了最为集中的体现，《乐记》中便将乐看成是德的外化，称“乐者，德之华也”，与此相类，音与律是乐的基本构成因素，秦汉以后对两者的讨论一直没有中断过，总体上或者作为人类伦理或德行的比附，或者将其看作是自然规律的象征。这种传统在宋代表现得异常明显，不妨以张炎《词源上》所列相关内容作为例证。

首先，五音、十二律作为伦理或德行的比附。“宫，属土，君之象，为信，徵所生。……商，属金，臣之象，为义，宫所生。……角属木，民之象，为仁，羽所生。……徵，属火，事之象，为礼，角所生。……羽，属水，物之象，为智，商所生”（《词源上》“五音相生”条）；“黄钟为父，……林钟为母，……太簇为子，……南吕为妻，……姑洗为孙，……应钟为孙妻，……蕤宾为曾孙，……大吕为曾孙妻，……夷则为元孙，……夹钟为元孙妻，……无射为来孙，……仲吕为来孙妻”。（同上，“律吕隔八相生”条）而一旦音响淆乱必然导致人类伦理的失衡，“由是观之，五声十二律，乐之正也；二变四清，乐之蠹也。盖二变以变宫为君，四清以黄钟清为君。事以时作，固可变也，而君不可变；太簇、大吕、夹钟或可分也，而黄钟不可分。既有宫矣，又有变宫焉；既有黄钟矣，又有黄钟清焉。是两之也。岂古人所谓‘尊无二上’之旨哉！”[①]

其次，律吕作为自然规律的象征。“黄钟，所以宣养六气九德也。又曰：黄者，中也，钟者，种也。又曰：黄者，中和之气。太簇，所以金奏赞扬出滞也。又曰：言万物之簇生也……姑洗，所以修洁百物，考神纳宾也。……又曰：姑，必也，洗，洁也，言阳气洗物必使之洁也。……蕤宾，所以安敬神人，献酬交酢

[①] 《乐书》第1册，《乐书序》第3页b。

也。……又曰：蕤，继也，宾，导也，言阳始导阴气，使继养万物也。……夷则，所以永歌九则平民无贰也。……又曰：夷，伤也，则，法也，万物始伤被刑法也。无射，所以宣布哲人之令德，示民轨仪也。大吕，助宣物也。又曰：吕，旅也。言阴气大，旅助黄钟宣气而牙物也。夹钟，出四隙之细也。又曰：言阴阳相夹厕也。……中吕，宣中气也。又曰：言万物尽旅而西行也。……林钟，和展百事，俾莫不任肃纯恪也。又曰：林，君也，言阴气受任助蕤宾君主种物，使长大茂盛也。……南吕，赞扬秀也。又曰：言万物之旅入藏也。……应钟，均利器用，俾应复也。又曰：阳气之应，不用事也。”（《词源》上“律吕隔八相生图”条）

上述两种情况早在《国语·周语》、《史记·律书》、《汉书·律历志》、《白虎通·五行篇》诸书中就有类似的记载，[①]张炎的观念亦来源于上述诸书。而且在《宋史·律历志》、《续资治通鉴长编》、《宋会要辑稿》等史书中也存有大量相关言论，尽管不同时代对音、律所比附之物的理解略有差异，但总体上仍未脱离上述两种模式。这里，律作为乐的重要外在形式，所承载的意义基本上未脱离儒家君君臣臣的日常伦理，以及以《易经》为代表的神秘自然观，本文权称之为“意义”。

同样，在理学家眼中乐律也并非孤立存在，只不过“意义”的内涵发生了改变而已。朱熹称：“十二律之名，必有深指，然《国语》、《汉志》所言如此支离附会，恐非本真，今姑存之，不足深究也。”[②]朱熹对《国语》、《汉志》等书的简单比附表示不满，认为十二律之名蕴有更深含义，那么此“深指”究竟为何呢？亦如张载所说：“律吕有可求之理，德性深厚者必能知之。”[③]张载从其一贯的带有唯物性的哲学思想出发，从而将其所说的“可求之理”具体化为“气”，认为首先律应与自然之气相表里，称：“先王之乐，必须律以考其声，今律既不可求，人耳又不可全信，正惟此为难。求中声须得律，律不得则中声无由见。律者自然之至，此等物虽出于自然，亦须人为之；但古人为之得其自然，至如为规矩则极尽天下之方圆矣。”[④]从中其将律与外界自然相互关联，并称其为“自然之至”，而在张子的哲学体系中“自然之至”当指“气”而言，并且进一步将这种与自然之气相关联的“律”进行形而上的提升，使其与天地、阴阳相互关联，所以张载又提出“声音之道与天地同和”[⑤]的命题，进而指出：“蚕吐丝而商弦绝，正与天地相应。方蚕吐丝，木之气极盛之时，商金之气衰。如言‘律中大簇’，‘律中林钟’，于此盛则彼必衰。方春木当盛，却金气不衰，便是不和，不与天地之气相应。”声音之道与天地相和，与此相类，律吕必然应与天地之气相互应合，因此在张载看来律吕不但与形而下的自然节气、五行流转一致，更加与抽象的充当万

---

① 参见《词源解笺》，第123——124页。
② （元）刘瑾：《律吕成书》卷二，文渊阁四库全书本，第212册，第164页下。
③ 《张载集》之《经学理窟·礼乐》，第263页。
④ 同上。
⑤ 同上。

物之理的“气”密不可分。与之一脉相承在程颐思想中也有类似观点，称：“以律管定尺，乃是以天地之气为准，非秬黍之比也。”[①]程颐从“气”的角度为“以律定尺”找到本体论上的理论根据。在宋代理学家中除了张载、程颐有对律的解说之外，朱熹对律吕重视为其中翘楚，也是在所有理学家中谈论律吕最多的一位，其中较为集中的篇目如《声律辨》、《律吕新书序》、《答张仁叔》、《答吴元士》、《琴律说》、《定律》、《调弦》、《答廖子晦》、《答蔡季通》、《乐》等等，朱熹更为自觉的从本体的角度定义律吕，“因思黄帝造律一事，与伏羲画卦、大禹锡畴同功……故曰‘律者万事之根本’……书传所载候气之法，置十二律于密室，实葭灰管埋之地中，一气至则一律飞灰。或疑所置诸律方不踰数尺，气至，独本律应之，何也？此必有造化密相感召之理。”[②]在朱熹看来传统的律管候气之法之所以存在，在于律必与“造化”相互感召，而朱子哲学中与“造化”相当的范畴为“理”与“气”，所谓“合天地万物而言，只是一个理”[③]、“有是理，便有是气，但理是本。”（同上）正是由于朱子哲学中“造化”与“理”、“气”的相通性，所以朱熹便直接指出“律者，万物之根本”的命题。据此，可知朱熹作为宋代理学集大成者不但继承了张载、程颐等人将律与“气”相关联的思想，而且更加明确地将律上升到了本体论高度。

朱熹的这种思想在其学生蔡元定处得到了最为集中的体现。蔡元定为南宋孝宗时期人物，其《律吕新书》是宋代音律之学的集大成性著作，朱熹对这位学生非常器重，并对其音律之学十分感兴趣，真德秀在《九峰先生蔡君墓表》中转述朱熹的评价称：“季通吾老友也，凡性与天道之妙，他弟子不得闻者必以语季通。”[④]可知在朱熹眼中并未单纯将其看作学生，而是可以讨论义理的挚友，从这段话不难看出蔡元定思想中必定带有理学思想的影子。故朱熹在《跋蔡神与绝笔》中明确指出：“元定生十年，即教使读《西铭》。稍长，则又示以程氏《语录》、邵氏《经世》、张氏《正蒙》等书，而语之曰：‘此孔孟正脉也’。”[⑤]

其《律吕新书》正是在这种丰厚的理学基础上产生的，全书共分两卷，卷一为律吕本原，包括黄钟第一、黄钟之实第二、黄钟生十一律第三、十二律之实第四、变律第五、律生五声图第六、变声第七、八十四声图第八、六十调图第九、候气第十、审度第十一、嘉量第十二、谨权衡第十三；卷二为律吕证辨，包括造律第一、律长短围径之数第二、黄钟之实第三、三分损益上下相生第四、和声第五、五声小大之次第六、变宫变征第七、六十调第八、候气第九、度量权衡第十。全书的基本范围仍以古法为主，“其言虽多出于近世之所未讲，而实无一字不本

---

① 《二程遗书》卷三，第114页。
② 《晦庵先生朱文公文集》卷四十五《答廖子晦》，《朱子全书》第22册，第2101——2102页。
③ 《朱子语类》卷一，第2页。
④ 《西山先生真文忠公文集》卷四十二，四部丛刊初编缩本，第271册，第643页上。
⑤ 《晦庵先生朱文公文集》卷八十三之《跋蔡神与绝笔》，《朱子全书》第24册，第3908页。

于古人已试之成法。”[①]但蔡元定的可贵之处是能借古法而阐新意，“能奋其独见，超然远览”（同上）、“但用古言、古语或注疏，而以己意附其下方。”[②]具体言之，就是集张载、程颐乃至朱熹之大成，从“理”、“气”的角度看待律吕所代表的意蕴，一方面他仍看到了律与自然之气的关系，“案历而候之，气至则吹灰动索，小动为和气，大动为君弱臣强专改之应，不动为君严猛之应”（候气第十）、“天地之气合以生风，天地之风气正十二律定”（造律第一），这一点是对《尚书》、《吕氏春秋》、《后汉书》、《前汉书》、《隋志》乃至北宋文人乐论的继承；另一方面又从形而上的角度看待之，认为以候气定律乃道之根本，“截管为律，吹以考声，列以候气，道之本也”（造律第一），并且“律吕散亡，其器不可复见，然古人所以制作之意，则犹可考也。太史公曰：细若气，微若声，圣人因神而存之，虽妙必效。言黄钟始于声气之元也。班固所谓：黄帝使伶伦取竹，断两节，间吹之以为黄钟之宫。又曰：天地之风气正，而十二律定。刘昭所谓：伏义纪阳气之初，以为律法。又曰：吹以考声，列以候气，皆以声之清浊，气之先后，求黄钟者也。是古人制作之意也。夫律长则声浊而气先至，极长则不成声而气不应，律短则声清而气后至，极短则不成声而气不应，此其大凡也。今欲求声气之中，而莫适为准，则莫若且多截竹以拟黄钟之管，或极其短，或极其长，长短之内每差一分，以为一管，皆即以其长权为九寸而度其围径，如黄钟之法焉。如是而更迭以吹，则中声可得浅深，以列则中气可验，苟声和气应则黄钟之为黄钟者信矣。”（造律第一）在蔡元定看来，只要“生气之元”存在，律吕便不会亡佚，黄钟之准亦有所凭借，“气”在此处既有形而下内涵，与节气以及吹奏之气相同，亦有形而上内涵，为原始之气。

综上，对律吕这一音乐形式因素的看法，张载直到蔡元定等人的观点与传统乐论的相同之处是仍然带有较浓的神秘色彩，而其超越之处在于脱离了简单的伦理和自然规律的“意义”性比附，而是从理学的高度重新看待律吕的比附对象，因此本文认为这种转变是从“意义”向“义理”的过渡。在张载、朱熹、蔡元定等人眼中，律吕更多是同“理”、“气”这些理学核心范畴相关，律吕的外化对象从传统儒家君臣父子、自然规律，一变而成为“天地之气”和“原始之气”。概而言之，中国古代乐论中律吕等形式因素绝不是孤立的存在物，往往是某种意义或观念的载体，通过形式阐发意义的现象十分普遍，从律吕这一最基本的形式因素出发，探讨律吕形式的所指，进而探讨乐的深层内涵。可以说，无论是文人乐论抑或是理学家乐论，其理论倾向的基本出发点都源于声、律等这些最基本的形式因素，因此宋代乐论中存在的“以声论乐”乃至“以律论乐”现象不仅是对传统乐论的继承，更是在宋代特定历史背景下对形式地位的高扬，除使音乐形式本身开始受到关注之外，也使其具有了哲学基础。“以形论乐”不仅是宋代音乐实

[①] 《晦庵集》卷七十六之《律吕新书序》，《朱子全书》第24册，第3669页。
[②] 见于邱浚：《大学衍义补》卷四十四《乐律之制下》，第388页。

践中形式因素受到重视的表现，更是古代乐论乃至文论领域中一次重要的形式革命，这也从一个侧面印证了钱穆先生从学术史角度对宋人学术的看法，先生称："讲中国学术史，宋代是一个极盛时期。上比唐代，下比明代，都来得像样。"[①]

[①] 钱穆：《中国史学名著》，三联书店 2005 年版，第 192 页。

第三章 宋代乐论的经典化实践

宋代乐论的独特研究价值在于，在继承传统乐论思想的同时完成了“理”对“情”、“形”对“意”的双重超越，这种本体论层面的超越使得宋代乐论真正具有了“一代之乐论”的丰富内涵，与此同时也变得更具有体系性。诚如学界共识，宋代文化、美学表现出鲜明的“尚淡”与“老成”的特质，这是一种经历世事浮华之后的反思与自觉，与唐以前充满感性的乐论倾向不同，宋人乐论更多了一份理性和知性，将与中国传统思维相关联的综合性乐论思想一变而成为具有鲜明现代学术特点的分析性乐论，将自上而下的理论路径向自下而上的新兴思想倾向靠拢，这一点几乎可以称为宋学的重要特征。诚如周裕锴先生对宋代诗学的概括，“它既汇聚着传统的精髓，又折射着现代的光辉；它从唐诗学的印象感受、激情想象的氛围中奏出来，以其哲学、政治、历史、宗教与文学相结合的诗性智慧……呈现出丰富的文化内涵和清晰的理论形态。”[①]诗学与乐论同样为时代理论精华之凝结，自然可概而观之。可以说，无论诗论还是乐论到了宋代都具有了一定的总结性和前瞻性，是一种逐渐经典化的建构过程。因此，本章主要探究宋代乐论的经典化轨迹。

第一节 陈旸：正统乐论的总结

陈旸为福建人，历来对其生卒年说法不一，据许在扬先生考证其大概的生卒年为仁宗庆历五年（1045）至徽宗政和三年（1113）。[②]其《乐书》大约成书于哲宗“元符三年秋冬之际”（即1100年），[③]因笔者尚未发现新证据，故陈旸生卒年及《乐书》成书年代从许、苗二人成说。就《乐书》的价值而言，音乐史家王元襄先生对《乐书》评价极高，称其为“中国第一本音乐百科全书”，[④]亦有论者认为：“就文献的广泛价值而言，除清代的《律吕正义》外，后世还没有什么专著可与它相比。《乐书》是对北宋以前的音乐活动的总录，它对研究古代音乐的发展脉络尤其是北宋音乐的状祝，是必不可少的文献依据。”[⑤]虽然上述提法有待商

---

① 周裕锴：《宋代诗学通论》引言，上海古籍出版社2007年版，第3页。

② 许在扬：《陈旸及其<乐书>研究中的一些问题》，《黄钟》2008年第2期。

③ 苗建华在《陈旸<乐书>成书年代考》（《音乐研究》1992年第3期）中对《中国大百科全书》、《玉海》、《乐书正误》、《中国古代音乐史简述》、《中国音乐史学习参考资料》所列成书年代一一辨正，最终得出上述结论。

④ 中国艺术研究院音乐研究所《音乐学从刊》编辑部编：《音乐学丛刊》，文化艺术出版社1984年版，第67——74页。

⑤ 苗建华：《陈旸<乐书>的历史价值》，《中国音乐》1999年第4期。

榷，[①]但《乐书》所录乐类资料的完备程度却是不容否定的，在有宋一代亦堪称独步，因此本文认为在新与旧、雅与俗对峙异常激烈的宋代，《乐书》以儒家雅正观为指导，关注“今日急务”，完成了宋代对儒家正统乐论的经典化总结。如果以历史唯物主义的眼光看待之，其意义与《文苑英华》、《册府元龟》、《太平御览》等总集相似，既带有意识形态的局限，也极端而深刻地彰显了某种思想的总结性形态。从这个意义上说，陈旸及其《乐书》在宋代便具有了过渡性，也具有了历史性，是传统乐论的最终总结亦是新时代的第一部乐论总集。具体表现为以下三个方面。

一、明经正乐

陈旸在《〈乐书〉序》中首先言明：“呜呼!《乐经》之亡久矣!情文本末，湮灭殆尽。心达者体知而无师，知之者欲教而无徒。后世之士，虽有论撰，亦不过出入先儒臆说而已。是以声音所以不和者，以乐不正也；所以不正者，以经不明也。臣之论载，大致据《经》，考《传》尊圣人，折诸儒，追复治古，而是正之。”[②]就是说在陈旸看来导致后世华夷淆乱、本末倒置、音声失和的根本在于古代的礼乐传统受到了破坏，而承载礼乐传统的恰是上古经传。因此陈旸表现出鲜明的宗经意识，在《乐书》前九十五卷中主要列述除《尔雅》之外的十二经中的礼乐材料，并加以解说，是为“训义”部分。而其中所列材料带有十分明显的总集性质，“贯穿六《经》，网罗百氏，上自皇王至我宋，本末条贯，靡不备述。”[③]可以认为《乐书》的训义部分便代表了陈旸的基本倾向，采取一种“述而不作”的方式将儒家主要经典的论乐文字胪列并加以解释，正如《文心雕龙·宗经》篇所言：“经也者恒久之至道，不刊之鸿教也。”经典本身便是一种理论渊薮，陈旸便是在宗经的基础上而进行“明经”的。而“训义”部分亦并非没有侧重，对《礼记》和《周礼》中礼乐内容训义构成了这一部分的主体，《礼记》占三十六卷，《周礼》占十九卷，就单篇文字而言，对《礼记·乐记》全文引录，独占二十四卷。《礼记》、《周礼》中的礼乐记载代表了儒家乐论的核心，其基本思想一直影响着古代礼乐文化，而《乐记》的篇幅甚至超过了其他各经，足见陈旸已经将其置于与各经同样的地位来看待了。这当与其在《〈乐书〉序》中“《乐经》之亡久矣”的感慨相关，因为古《乐经》在汉代便已亡佚，故后人多有将公孙尼子所传、向歆父子所整理的《乐记》十二篇视为古《乐经》遗篇，因此某种程度上《乐记》在儒

[①] 如许在扬先生在《陈旸及其<乐书>研究中的一些问题》中便称“可知陈氏《乐书》与什么‘音乐百科全书’纯属于不同路数的事物，其概念内涵以及所论对象、编纂目的与做法迥然相异。将陈氏《乐书》视为‘音乐百科全书’，是在整体理解与把握上，无视中国古代经学与西方现代学术文化内在学理上的根本区别，无视经学的思维方式、学术价值观与总体特质的不同。”

[②] 《乐书》第1册，《乐书序》第3页a。

[③] 《乐书》，林宇冲跋语。

家学者眼中已上升到了经的地位。综合来看，陈旸对各经训义的总体倾向无外乎以下几点：

首先，以中和为旨。陈旸追求声和、乐正，并将两者与宗经联系起来。宗经则声和而乐正，反之则声杂而乐乱。所以以“中和”为主的乐论传统便成了陈旸《乐书》的基本指导思想，“古乐之发，中则和，过则淫。”（《<乐书>序》）并且仍然沿用《中庸》“喜怒哀乐未发谓之中，发而皆中节谓之和”的传统，将乐之和也同人的性情之和联系，称“声音律吕以中声为本，而中声又以人心为本也”（《<乐书>序》），同时其在《周礼·地官·大司徒》“以五礼防万民之伪而教之中，以六乐防万民之情而教之和”的训义中称：“……六乐由中出皆文之五声，播之八音，以之防民情，而教之和，使之因情以复性也。盖喜怒哀乐未发谓之中，而礼所以制之，发而皆中节谓之和，而乐所以道之。故曰利正者，性情也。中出于性而近正，和出于情而近利，利正天道也，惟圣人为能与。”[①]不仅指出了人心之和对音声之和的作用，亦承认音声对于人由情返性的作用，最终使人性归于和平。

以“中和”思想为指导，陈旸反对“四清”、“二变”。称：“五声十二律，乐之正也；二变四清，乐之蠹也。”并且从传统乐论一贯的比德观念出发，认为“盖二变以变宫为君，四清以黄钟清为君……既有宫矣，又有变宫焉；既有黄钟矣，又有黄钟清焉，是两之也。岂古人所谓‘尊无二上’之旨哉!”（《<乐书>序》），而在卷一百一中专列“辨四声”一目，更明确地以古为据，“先王制十有二律，倡和清浊，迭相为经，而清浊之声未尝偏胜也，孰谓十二律之外复有四清声乎？为是说者非古也。”可见陈旸乐论在这一点上并无突破，甚至是十分保守的，与宋代异常复杂的民间用乐实践相比，陈旸的这种主张仿佛是一种处在象牙塔中的呐喊，故此金文达在《中国古代音乐史》中称：“陈旸的音乐思想十分保守。在音阶方面，他反对用二变。在音域方面，反对在一个八度以上应用更高的音（清声）。……他强调因袭，抹杀发展，他认为正派的音乐，只有通过对古代经书的考古工作才能找到。”[②]在主张“中和”这一点上陈旸与北宋文人乐论思想极为相似，将儒家经典中的中和观加以借用，并成为基本的指导思想，在其乐论体系中也构成了和声与和心、和天地、和民之间的勾连，从而回归音乐的雅正传统，所谓“息诸儒好异之说，归大乐统司之和”是也。而《乐书》中的“乐图论”部分则在胡乐、俗乐上着力较多，不难看出陈旸是对时代的用乐实践十分熟悉的，而对四清、二变的摒弃恰与此形成了陈旸乐论在雅俗问题上的复杂性。

其次，重视礼乐互补。中国古代乐论直到宋代始终保持着礼乐并举的传统，因为礼乐之乐与音乐之乐相比更侧重规范性和礼仪性，乐统同、礼别异的实质都是为维护儒家伦理服务的，所以以外在功能为主的乐论思想一直延续到宋代，欧阳修、梅尧臣、范仲淹、沈括等人自不待言，而最为系统而集中展示这一传统的

[①] 《乐书》卷三十七，第9册，第2页b。
[②] 金文达：《中国古代音乐史》，人民音乐出版社2001年版，第352页。

当属陈旸。《乐书》与其兄陈祥道《礼书》的体例十分相似，《乐书》后一百零五卷为“乐图论”部分，主要特点是将叙述与图形结合在一起，如在“俗部”之“八音（石之属）”部分对编磬的介绍就是如此，先列出三种主要的编磬图形，然后叙述称：“编磬二十八之说始于汉之郑康成，非古制也。大架所用二十四枚，应十二律倍声，唐李绅所传也。小架所用十四枚，通黄钟一均上倍之大，周正乐所出也。二八之制，其失自乎四清二七之制，其失自乎二变，上不失之四清，下不失之二变，其为李绅所传者乎？《乐苑》曰‘堂上磬十四枚，下七枚，具黄钟一均声，上七枚倍也，非徒不如去二变以协律，亦不知堂上特设黄钟一以尚拊之制也。”主要在于叙述乐器的历史沿革情况，而且加以简要评论。这种形式特点与陈祥道《礼书》如出一辙，《礼书》中所列古代冠服、配饰、礼器、仪式、行止等都是先列图形，而后叙论的，故清四库馆臣称其“贯通经传，缕析条分，前图后说，考订详悉”。[①]

除了形式上的相似之外，《乐书》与《礼书》的写作宗旨亦是相通的。陈旸曾自叙其写书初衷，称“臣先兄祥道，是时直经东序，概然有志礼乐，上副神考修礼文、正雅乐之意，既而就《礼书》一百五十卷。哲宗皇帝祇遹先志，诏给笔札，缮写以进；有旨下太常议焉。臣兄且喜且惧，一日语臣曰：‘礼乐治道之急务，帝王之极功，阙一不可也。’比虽笼络今昔上下数千载间，殆及成书，亦已勤矣。顾虽寤寐在乐，而情力不逮也。嘱臣‘其勉成之。’臣应之曰：‘小子不敏，敬闻命矣。’臣因编修论次，未克有成。”（《乐书序》）这段话充分表明陈旸写作《乐书》的初衷是受到其兄祥道极大影响的，有礼而无乐自然难以形成天下大治的理想社会，如上所述陈旸的理想社会形态是在“三代以上”，其信奉“先天下而治者在礼乐”的儒家礼乐观，并且认为“三代而上，以礼乐胜刑政，而民德厚”（《乐书序》），所以礼乐互补思想在陈旸意识中是根深蒂固的，并成为贯穿《乐书》之另一条主线。

陈旸在《进<乐书>表》中认为“礼因天泽而制，乐象地雷而成”，是对“乐由天作，礼自地制”之礼乐互补传统的继承。在其具体行文中亦坚持“礼乐之道同归”（卷一百七“禁四声”条），前九十五卷之训义部分礼乐并举达六百余次，而最为集中地涉及这一问题的是在对《乐记》相关内容的训义中，卷八到卷三十二便以此内容为主，兹列数条：

> 卷八：圣人之于《易》，制礼于《谦》，作乐于《豫》，明政于《贲》，致刑于《丰》，则礼乐者，政刑之本；政刑者，礼乐之辅。古之人所以同民心出治道，使天下如一家。
>
> 卷十：德为礼乐之本，礼乐为德之文。乐之隆在德不在音，非极五音之

[①] 《四库全书总目提要》卷二十二《礼书》提要，第280页。

铿锵而已。大飨之礼在德不在味，非致五味之珍美而已。清庙之瑟为乐之隆，则大飨之礼其礼之隆欤。

卷十一："立于礼，成于乐"学道之序也。乐者为同，礼者为异。"先乐而后礼者"《乐记》以乐为主故也，言乐由中出，礼自外作，大乐必易，大礼必简之类，亦此意欤。

卷十二：乐由天作，礼以地制，先作后制，礼乐之序也。过制则乱，过作则暴，先制后作，制作之序也。由是观之，明于天地，然后能兴礼乐而制之。

卷十三：论伦无患，至于庄敬恭顺者，礼乐之本，先王之所以与人异。及夫施于金石，越于声音，用之宗庙社稷，事乎山川鬼神者，礼乐之用。

卷十四：明有礼乐，幽有鬼神，而其从天地如此，亦各从其类故也。乐阳也，主于率神以从天而鬼与焉。礼阴也，主于居鬼以从地而神与焉。

卷二十一：乐出于天地之和，莫适而非同。礼出于天地之别，莫适而非异。乐之统同，非求同于乐也，因其自同本和以统之而已。礼之辨异，非求异于礼也，因其自异别宜以辨之而已。同有所统，异有所辨，而礼乐之说盖有所不能忘焉。

卷二十八：礼乐之于天下，辨上下之位，则礼交动乎上，乐交应乎下，相通以致用也。定内外之分，则乐动于内，礼动于外，相辨以立体也。其为体用虽殊，而所以职乎动则一而已。

除此之外，陈旸亦从礼乐互补的角度看待文学作品，如对《诗经》相关诗篇的解读便是如此。对《静女》的训义称："礼乐，德之则也。"对《车邻》的训义称："礼乐自诸侯出，非所以为美，而车邻美之者，变中之美也。"对《菁菁者莪》的训义称："礼乐岂不为君子之深教欤？乐且有仪，序所谓乐育材也。我心则喜，序所谓天下喜乐之也。"对《楚茨》的训义称："礼乐之于天下，无主不止，无文不行。故主减与盈者，礼乐之情也，以进与反者，礼乐之文也。"对《那》的训义为："六经之道同归，而礼乐之用为急，古之王者治定必制礼以广业，功成必作乐以崇德。"等等，都是从礼乐并举的角度阐发诗篇意蕴。可见礼与乐在陈旸眼中虽然形态不同，但地位以及功能却是相似的。

最后，推尊雅乐。《乐书》全书多为对已有材料、观点的总结，承袭性大于创新性，除了上述两点之外，对雅乐的推崇也是其重要特点。在"乐图论"部分以声、音、歌、舞、杂乐、五礼六门为经，以雅、胡、俗三部为纬，是为："囊括载集，条分汇从。总为六门，别为三部。"（《〈乐书〉序》）六门中除了杂乐、五礼二门之外，无一例外都以雅部为主，具体言之，卷一百五到一百六主要围绕五声、八音而展开，首先对五声、八音进行总论，侧重从伦理、沿革、义理等方面

介绍，卷一百七到卷一百二十四除了卷一百十四为俗部之外，其余各卷是对宫、商、角、徵、羽以及金、石、丝、竹、土、革、匏、木的具体介绍，侧重从成因、尺寸、弦数、形制等方面展开。与对声、音的介绍相类，卷一百五十一至卷一百五十七为雅部歌类，卷一百六十五至一百七十二为雅部舞类，歌、舞二类与声、音类相似都是先总论后分述，虽然雅部在整个乐图论一百零五卷中只占三十卷，但陈旸在介绍声、音、歌、舞各类时都遵照雅、胡、俗的顺序，可见其地位具有主导性，这也是《乐书》的基本倾向所在，其在自序中便称："其书冠以经义，所以正本也；图论冠以雅部，所以抑胡、郑也。"（《<乐书>序》）指出全书以训义为始在于正本清源，维护儒家乐论传统，而乐图论的各门类中以雅部为先在于抑制胡乐与俗乐，在陈旸看来，胡乐与俗乐并非是绝对的否定对象，只不过与雅乐相比他们必须处于次要的从属地位，雅与胡、俗系统应各自独立"用华音变胡俗可也，以胡音乱华如之何而可"（卷一百二十五"序胡部"）。

陈旸对雅乐的推崇是与其思想意识中的复古立场互为表里的。陈旸虽然生活于北宋中后期，其时外来音乐以及民间音乐已经在社会中占有一定地位，但由于他是从礼乐规范者的角度看待问题，所以其乐论倾向必然要与社会政治以及上层文化导向相配合，而中国古代在文化和政治上所推崇的轴心时代往往是上古三代。杨万里在《三山陈先生<乐书>序》[①]中称：

> 盖远自唐虞三代，近逮汉唐本朝；上自六经，下逮子史百氏；内自王制，外逮戎索；网罗放失，贯综烦悉；放郑而壹之雅，引今而复之古。使人味其论，玩其图，忽乎先王金钟天球之音，锵如于左右也；粲乎前代鹭羽玉戚之容，跃如于前后也。后有作者，不必求之于野，证之于祀宋，而损益可知矣。读之至《女乐》之篇，曰："女乐之为祸大矣！齐人遗鲁孔子行，秦人遗戎由余去；晋出宋祎帝疾愈，虞受二八邦政乱。"则执编而叹曰：铄哉言乎！

杨氏指明《乐书》的引征对象是唐虞三代乃至汉唐盛世，这样做的最终目的是"放郑而壹之雅，引今而复之古"，而陈旸亦曾亲言对后世雅乐淆乱的痛心，"自商周之损益，更秦汉而陵迟，乐谢夔襄，音流郑卫。浸废修声之瞽，上下何几?更乖旋律之宫，尊卑莫辨。或指胡部为和奏，或悦俗调为雅音"。[②]正是因此使得《乐书》中不仅"训义论"部分以雅正、中和为旨，"乐图论"部分亦以此为基本指导，郑长铃在其博士论文《陈旸及其<乐书>研究》中便概言"《乐书》二百卷，洋洋近五十万言，极力颂扬、强调并以期恢复的就是上古的'礼乐'制度"。[③]

---

① 《乐书》第1册，《三山陈先生<乐书>序》第2——4页。

② 《乐书》第1册，《进<乐书>表》第1页a。

③ 郑长铃：《陈旸及其<乐书>研究》（博士论文），第151页。按：该文是笔者目前可见到的唯一一篇以《乐书》为专门研究对象的博士论文。本节行文略参考之，致谢。

在声、音、歌、舞四门中对雅乐推崇或者说复古倾向便十分明显。如卷一百七“辨四声”：“人感物以形声，声本无而为有。故五声之别，宫为上平声，商为下平声，角为入声，徵为上声，羽为去声，知此可与言声律矣。先儒一宫、二商、三角、四变徵、五徵、六羽、七变宫之说，一何妄耶！”同卷“明二变”：“五声者，乐之指拇也。二变者，五声之骈枝也。骈拇、枝指出于形而侈于形，存之无益也，去之可也。二变出乎五声，而滥于五声存之，亦无益也，削之可也。”卷一百十一“四金通论”：“六鼓四金之音声，以节声乐，以和军旅，以正田役，必掌以鼓人者，鼓为乐之君故也。盖六鼓之有四金，犹六律之有六吕，未有能偏废者也。”卷一百十三“堂上下乐上”：“古者治定制礼，功成作乐。舜之为乐，戛击鸣球、搏拊琴瑟以咏堂上之乐也，以象庙朝之治。故继之祖考来格，夔宾在位，群后德逊下，管、鼗、鼓、合、止、柷、敔、笙、镛以间堂下之乐也。”卷一百五十二“歌上”：“盖君之于臣有下下之道，故其歌所以先股肱后元首。臣之于君有报上之道，故其歌所以先元首后股肱。”同卷“歌中”：“歌之所以为乐，上则扬之如抗，下则抑之如坠，曲则屈之如折，止则立如槁木，倨则折旋中矩，句则周旋中钩，累累乎端如贯珠，则绎如以成矣。”卷一百六十五“乐舞下”：“夫舞所以节八音，八音克谐而乐成焉。故舞必以八人为列，自天子达于士降杀以两。”卷一百六十九“舞器上”：“见乃谓之象形，乃谓之器。先王因象以制器，由器以明象，则圣人制作之意，岂徒然哉？《周颂·维清》奏象舞则舞器虽于乐为末，亦未尝不尚象为之也。”卷一百七十一“舞缀兆下”：“内之为志意，外之为容貌，陈之为行列，变之为进退，听雅颂之声则知反情以和志，故志意得广焉。执其干戚习其俯仰诎伸，则不至慢易以犯节。”

二、关注“今日急务”

如上所述，陈旸并非就复古而复古，而是有着深切的现实关怀，只不过其立场并没有脱离意识形态影响而已。可以认为“明经正乐”的最终目的恰是有补时用，其本人则以“志在华国、义在尊君”（《<乐书>序》）为准，在这一点上陈旸仍然没有脱离前代乐论“移风易俗”的功利传统。陈旸乐论思想亦在潜移默化之中受到北宋频繁乐议之影响，为李照等人的主张提供了理论上的参考，并以“今日急务”看待之。如果说前九十五卷之训义部分侧重从义理方面进行倡导的话，那么乐图论部分则更多针对现实用乐问题进行规范。本文认为乐图论部分虽然表面上仍以追寻古制为主，侧重追本溯源、描绘形制，而实际上则是借古以观今。总体上从规范声音、规范用乐规格、规范乐章、规范乐舞等方面来观照用乐实践。

首先，规范声音。在陈旸看来产生声音淆乱、郑卫混杂现象的根源在于五声、八音的失准，以及四清、二变的参与。如果说四清、二变属于外在干扰的话，那么声音的失准则源于内在标准的不统一，属于内在问题。在乐图论开篇卷九十六

中即列“审度”一目，梳理历代定律所依标准之后，称：“太祖常患雅乐太高，诏和峴取王朴尺，校司天监铜尺为短四分，又出上党秬黍令峴参之，按尺与铜表冥合，由是峴论乐声之高，疑在尺短，更用铜尺改定钟石。太宗诏李照修正雅乐，以太府铁尺为正，比王朴尺长三寸，比景表尺三寸六分，后得河东秬黍，大者纵参之，然后铸铜为新尺，质之古器，惟晋荀勖新造者尤相谐韵，可谓密切而有正也，阮咸讥之诬矣。”可见陈旸由于出身低微虽未直接参与和峴、李照等人的乐议活动，但仍然对定律标准问题十分关注，除此之外，在卷九十七中亦列有“嘉量”、“权衡”二目，称：“圣朝李照去参黍为龠之法，而以水校黄钟定律斗乐称之量，虽适一时之用，其去古远矣。”（嘉量）“圣朝淳化中，诏定称法，至景祐又取《汉志》子穀秬黍为之，太宗淳化元宝钱造为二称，皆近古制。李照制钟律之管，用六龠为合，十合为升，升水之重为斤，十斤之重为称，然自立一家之说非古制也。”（权衡）透过上述三目内容，可见两点事实：一方面，陈旸认为现实用乐的首要问题是对声、音的规范，而声、音规范的根本在于统一度量衡，因此将“审度”、“嘉量”、“权衡”列于乐图论开始两卷之中。另一方面，对李照等人的定律方式提出异议，认为李照等人“去古远矣”、“非古制也”。何谓古制？在陈旸看来确定律准并非简单、机械的考订臆造度量衡，并以之为定论，这样就陷入了“以尺定律”死胡同。他所认为的古制是“以律生尺”，即先有雅正之音，然后以此定尺，最终形成律准。这一点陈旸与房庶、范镇等人的观点如出一辙，房、范在定律问题上的看法，本文第二章第一节中已有论及，不赘述。对此，《乐书》卷九十七专列“累黍”一目，称：“乐者天地之和，律者道和之气……圣朝李照以纵黍参尺，黍细而尺长，胡瑗以横黍参尺，黍大而尺短，要皆失于以尺生律也。房庶之法，律径三分，容千百二黍，盖得周鼜汉斛之实，其声下今乐一律有奇，本于以律生尺也。由是观之，参黍之法不在乎纵横而在乎得天地冲和气所生者也。”可见，在陈旸看来“以律生尺”乃是真正意义上的复古之道，以律生尺亦称为“循声定尺”，在陈旸看来“循声定尺，始可言律”，惟其如此才符合“天地冲和之气”，从这个意义上说，陈旸对儒家音乐传统的尊奉是一种根本意义上的皈依。

又卷九十七也列有“定尺”一目，该目最后有“今圣朝景祐中……去四清声，用十二律，真旷世举也。比年以来，杨杰复进四清之说，变乱先王十二律之制。厘而正之，实今日急务也”之句，可见陈旸对当时雅乐中掺杂的四清声十分不满，仍然以五声、十二律为雅乐之根本，并认为“厘而正之”为“今日急务”。结合上文，可知陈旸《乐论》亦充满深刻的现实关怀，在声、音二门中“审度”、“嘉量”、“权衡”、“累黍”直至“定尺”各目都是其具体举措，南宋蔡元定《律吕新书》亦存有“审度”、“嘉量”、“谨权衡”三目，《乐书》产生于该书之前，不难看出两者的渊源关系。

其次，规范用乐规格。据郑长铃博士考证，“综观《乐书》中对十三经各书进行训义时所选取的内容，陈旸选择的标准就是‘制’和‘用乐’，用当下流行的学术术语来说就是‘仪式中的音乐’”。[①]而仪式音乐重要的衡量标准便是规范性，郑文对训义部分的理解自然很有道理，但并未进一步考察这种倾向对乐图论部分的影响。事实上，宋代仪式用乐乃至所用乐器的严格程度已经与十三经中的规范存在较大出入，较为明显的例子是在仪式用乐中已经掺杂有部分俗乐成分，甚至在乐器上也不再纯粹。陈旸某种程度上自然受其影响，较突出的例子是其将历代“乐悬”制度归入“俗部”，“乐悬”属于钟磬等乐器的不同组合，根据乐组方位的不同，分成宫悬、轩悬、判悬、特悬四种，据郑众释曰：“宫悬四面悬，轩悬去其一面，判悬又去其一面，特悬又去其一面。”[②]陈旸通过对汉至后周乐悬制度的考察，进而单列“圣朝乐悬”一目，以期对本朝乐悬制度进行规范，这种以史为鉴的方式是《乐书》最常用的规范方法，称：“依李照所奏以月建为均，与镈钟相应，照又请别作晋鼓以为乐节。按乾德诏书：去散鼓不用，复造三鼖，祀天以雷鼓八面，面各一工前，一工左，播鼖右击鼓，余七工皆随击焉，灵鼓、路鼓亦如之，又增大竽、大笙、双凤管、两仪琴、十二弦琴五器于乐架。未几照所建白皆罢，真可为太息也。然古之乐架，特钟十二、编钟十二、特磬十二、编磬十二，合四十八簴而为宫架。今用三十六簴恐未合先王之制也，诚诏有司去箏、筑之器，削二变、四清之声，而讲先王乐架之制，亦庶乎复古矣。”陈旸不满太祖朝的乐悬改革，企图恢复乐悬四面四十八簴的宫架制度，认为三十六簴不合古制，并请求取消丝竹类俗乐之器以恢复古制。虽然在确定律准问题上，陈旸与李照意见相左，但在恢复古代乐悬方面两人倾向是相同的。

用乐规格表面看来属于音乐问题，而实属礼之范围，讲究用乐的规范性就是注重身份的等级性。孔子曾有“八佾舞于庭，是可忍孰不可忍”的感叹，周代礼乐制度成为孔子乃至后世礼仪规范的渊薮，宋代也不例外，对“三礼”仍是推崇备至。在这一点上无论是文人乐论还是理学家乐论都是如此，陈旸在这一点上属于文人乐论一系，略显保守而无创新。

再次，规范乐章。《乐书》卷一百五十六列“歌”门，开篇即列“圣朝乐章”、“郊祀乐章”、“庙享乐章”、“诸祠乐章”。其中“圣朝乐章”可以视为总论，其基本思路是“先王之乐常作于功成之后，功虽未成而乐未可作，至于郊庙之祭歌诗之类，亦不可一日废于天下”。认为功成作乐是常理，有宋之圣朝恰符合这一条件。事实上，宋自开国以来无论帝王还是大臣都积极制定乐章，“其间雄文巨笔盖有足以形容祖宗勋德，合乎成周雅颂之音者，固不诬矣。诚因斯时深诏宗工名儒，校雠删定，使与祖宗圣制并列”。由于在陈旸看来，圣朝乐章是为歌颂宋代帝王的功德而作，所以陈旸极重视之，称之为“万世之举”（“诸祠乐章”）。据

[①] 郑长铃：《陈旸及其<乐书>研究》（博士论文），第75页。
[②] 引自（元）马端临：《文献通考》卷一百四十，中华书局2006年版，第1235页c。

笔者统计，在郊祀乐章中列乐章 97 曲，分别应用于祭祀昊天上帝、祀感生帝、祭皇地祇等场合；庙享乐章列 101 曲，分别施用于享太庙、奉安、祫享、迎神等场合；诸祠乐章列 119 曲，分别用于祭祀日月、祀汾阴、祀后土庙、祭太社太稷等场合。这些乐章反映了宋代仪式用乐的基本情况，同时也是一种仪式用乐的基本规定和规范。

即便如此，陈旸仍对现实的用乐情况不尽满意。其中演奏乐章的人数以及坐、立（堂上、堂下）二部的排列问题较为突出，在“庙享乐章”一目中称：“臣闻古者作乐，戛击鸣球，搏拊琴瑟以咏堂上之乐也，下管鼗鼓，合止柷敔笙镛以间堂下之乐也。堂上以咏则以歌为主，所谓声依永也。堂下以间则以管为主，所谓律和声也。古所谓登歌下管不过如此，今太常乐堂上以声依咏为主，而登歌不过四人，堂下以律和声为主，而下管未尝设焉。抑又堂下歌者反众于堂上，甚失先王立乐之深意也。圣朝之乐凡施于庙朝，诚使堂下歌者并坐于堂上，而比竹之管复设于堂下，则堂下之乐以律为主以和声，众乐为宾而协律，庶几古人之制不泯于后世矣。臣尝观方今作乐，堂下歌工止于四人，然考之《仪礼》，乡饮酒、乡射之乐，歌工四人而止，卿大夫之制非天子之礼也。夫以天子之尊下从卿大夫之制甚，非所以崇德报功之意也。”古制，堂上永歌，堂下和声，且人数以及所用乐器都有所规定，尽管宋代庙堂之乐以复古为主，但在陈旸看来仍有不足之处，只有符合规范的形式才可演奏出符合规范的乐章，并最终符合礼仪传统。在陈旸看来历史的沿革导致了乐章及其演奏中失范的产生，其总结原因无外乎三点：

> 臣窃尝推后世音曲之变，其异有三：古者乐章或以讽谏，或导情性，情写于声，要非虚发。晋宋而下，诸儒衒采，并拟《乐府》，作为华辞，本非协律，由是诗、乐分为二途，其间失传、谬述去本逾远，此一异也；古者乐曲辞句有常，或三言、四言以制宜，或五言、九言以投节，故含章缔思，彬彬可述。辞少，声则虚，声以足曲，如《相和歌》中有“伊夷吾邪”之类，为不少矣。唐末俗乐盛传民间，然篇无定句，句无定字，又间以优杂荒艳之文，闾巷谐隐之事，非如《莫愁》、《子夜》，尚得论次者也，故自唐而后，止于五代，百氏所记，但志其名无复记辞，以其意褒言慢无取苟耳，此二异也；古者大曲咸有辞解，前艳后趋，多至百言，今之大曲以谱字记其声，折慢迭既多，尾遍又促，不可以辞配焉，此三异也。（卷一百五十七“乐调上”）

总而言之，由于声与情、辞与声、谱与曲的失和等原因使得后世乐章在意指、辞采、音律等方面去古愈远。在陈旸看来，这些都是由于历史沿革，古义难晓所导致的，乐章的演奏机制乃至乐章本身意义的变化，都可以此为原因。

而历史沿革的最终指向是乐人或乐工，即之所以产生上述变化，根源在于后

世乐工对古代乐章的疏离。北宋时期尽管太常、教坊等音乐机构的选拔机制较为完备，但陈旸仍指出“歌工、乐吏多出市廛、畎亩，规避大役素不知乐者为之”，可见实际上当时的乐工来源已经不那么纯粹了。古时乐工属于一种特殊群体，往往世代为之，技艺口耳相传，由朝廷专门供养，而陈旸所说的出身市井之乐工自然会对宋代乐章及其演奏机制起到很大的破坏作用。从这个角度来看，规范乐章的难度极大，事实上这种破坏是一种难以扭转的现实，到了南宋时期频繁的战火以及金人的掠夺使得宋代乐章几近毁灭。而反观陈旸此时的倡导虽显得势单力薄，但却难能可贵。

最后，规范乐舞。在乐图论所列的六门中，除了对声、音、歌这三门进行规制之外，亦关注现实乐舞之状况。《乐书》卷一百七十二列“圣朝乐舞”与“庙室乐舞”二目，体例上与“歌”门十分相似，二目中所述内容是对宋代乐舞沿革以及乐舞特点的梳理，总体上属于宫廷乐舞范围，因此二目属于雅部。虽然在不同场合所用乐舞的名目不尽相同，但基本以文武二舞为主，总的倾向是“文武并用，长久之道也”(“圣朝乐舞”)、“并奏文武之舞，以娱乐神灵，以形容德美”(“庙室乐舞”)。除了雅部之外，“舞”门还包括胡部与俗部，对于胡部乐舞陈旸只是客观的介绍，其基本立场是对胡部舞蹈持否定态度，认为：“今之夷乐不奏之国门之外，而作之皇城殿庭之内，臣恐未合先王之制，不可不革之也。”既然已经从存在合理性上加以否定，自然没有规范的必要了，因此胡部乐舞部分重在罗列舞名，共列出四夷乐舞 37 种。

陈旸梳理并规范的重点是俗部乐舞。俗部乐舞在体例上采取总分形式，首先用三卷的篇幅纵向叙述三代、西周、两汉直到唐代的乐舞特点及变迁情况，然后在横向上具体介绍空玑舞、武始舞、咸熙舞等俗乐舞，计 75 种。由于上文所述历史沿革等原因，乐舞与乐章情况相似，后世难晓其义，雅乐舞只能尽量推测古制，这样势必会有错漏产生。乐舞的基本构成无外乎人数、队形、演奏乐器、表演段落等几个方面，陈旸在俗部乐舞中一方面列述各种乐舞的成因、流变，另一方面则重点考证乐舞的基本构成因素，试图恢复古制。卷一百八十四“序舞”目中，叙真宗留意雅乐并“诏有司详制”一事，时宋祁对舞队人数、乐器以及段落进行考订，但陈旸亦提出自己的看法，称：

> 臣窃以私意度之，谓当舞入之时鼗铎以先之，錞以和之，相以辅之，雅以节之，及舞之将成也，则鸣铙以退行列，筑雅以陔步武，各分左右，与舞俱出，其鼗、铎、相皆止而不作，有诏内外，制议定以闻，于是章得象等奏，并如祁论制可之。祁之论信善矣，然不知乐盈而进，以反为文，故《书》言“作乐先戛而后击”《记》言“作乐先节而后奏”然则导舞而止鼓参焉，真得古人以反为文之意也？不本故事而以私意度之，如之何而可。

帝王舞队计六十四人，乐队分列左右，主要乐器包括鼗、铎、錞、铙、相、雅、鼓等，由舞工执旌居前指挥之，在陈旸看来宋祁等人虽然对各种乐器的演奏次序有所规定和考证，但并非真正合乎古制。“乐盈而进，以反为文”句化用《礼记·乐记》“礼减而进，以进为文。乐盈而反，以反为文”之句，“进”作促进、勉励解，“反”作节制解。故此句中“盈”与“进”同义，偏义于“以反为文”，所以陈旸引《尚书》、《乐记》作为依据。宋祁的错误在于配乐不知节制，主观推测古制。可见，陈旸在考订古制的过程中其实是在规范乐舞的演奏机制。与此相关，正是由于陈旸眼中的乐舞已经难复古制，所以在《乐书》中将“中和舞”、“雅舞”、“武始舞”、“破阵舞”等都归入俗部，甚至上述“序舞”一目主要涉及内容为真宗、仁宗朝厘定文武二舞之事，亦将之放入俗部，许在扬先生认为：“陈氏《乐书》将乐事名物等分为‘雅、胡、俗’三部，并非一般社会音乐分类，而是就宫廷用乐的性质而言。这种分法也非陈氏的发明，而是隋唐以来朝廷用乐旧有的做法。”[①]足见陈旸是一种异常严格的标准来看待雅俗区别的。

以“雅正”为乐舞的标准规范，也使陈旸对宋代的杂伎、百戏要求同样严格。其根本思想是以史为鉴，规范淫逸之戏。如卷一百八十六“散乐下”称：“周宣帝广召杂伎，增修百戏，日夜陈之殿庭，令城市妙年有姿容者，妇服歌舞与后庭宫人夜中连臂踏蹄而歌，观其施设，岂长世之兆邪？惜乎无高孙之臣，卒于灭亡而已，岂不痛哉！”以周为鉴，进而说明“前代失德之君，莫不以声曲哀绝为欢”的主张，很显然这仍是“声音之道与政通”的翻版，就本朝而言陈旸主张去除前代之失而选择之，称：“圣朝杂乐有踏球、蹙球、踏蹻、藏挟、杂旋、弄枪、蹙瓶、趯剑、踏索、寻橦、筋斗、拗腰、透剑门、飞弹丸、女妓、百戏之属皆隶左右军而散居焉，每大飨燕，宣徽院按籍召之，亦宜去隋唐之失也。”（卷一百八十六“百戏上”）如金文达所言：“他强调因袭，抹杀发展，他认为正派的音乐，只有通过对古代经书的考古工作才能找到。”[②]不过，陈旸并非抹杀发展，而是一方面看到了发展而另一方面又想维护雅乐传统，所以必然将胡乐与俗乐放在从属地位，进而维护庙堂雅乐的纯粹性，“非雅则俗，非典礼与祭祀用乐则归之为俗，不合先王之制也归之为俗”。[③]

三、以自然为本

《乐书》的总体倾向崇尚雅正，并以之为指导关注现实用乐情况。 对《乐书》自然观的认识将主要以“歌”门雅俗二部为例来考察。“歌”门雅部、俗部

[①] 许在扬：《陈旸及其<乐书>研究中的一些问题》，《黄钟》2008年第2期。
[②] 《中国古代音乐史》，第352页。
[③] 许在扬：《陈旸及其<乐书>研究中的一些问题》，《黄钟》2008年第2期。

首列诗上、诗中、诗下三目，然后才列歌上、歌中、歌下三目，这种体例安排集中反映了陈旸的歌诗观，即“乐之所歌者不过诗而已”（卷一百五十一“诗中”）。由歌诗一体到歌诗分途成为宋前艺术的总体趋势，诗乐舞变得泾渭分明，而宋代文人则开始有意识地将三者弥合，表现在理论上则是歌诗合论（将在第五章论述）。但陈旸思想亦表现出一定的复杂性，在“歌”门中表现出《乐书》的另一种旨趣，即以自然为本。

宋代（尤其北宋）的整体审美风尚崇尚简淡，梅尧臣、欧阳修、苏轼等人的文风亦可说明问题。表面看来简淡或平淡是无味，而实际上乃正符合“大象无形、大音希声”的最高境界，是对繁华、刻镂超越之后的返璞归真状态，欧阳永叔称：“君子之欲著于不朽者，有诸其内而见于外者，必得于自然。”[①]苏子瞻亦言：“大凡为文当使气象峥嵘，五色绚烂，渐老渐熟，乃造平淡。”[②]而简淡、自然的总体审美风尚必然在宋代乐论中有所反映，但由于“雅正”在陈旸乐论中的统治地位，所以使得其乐论所主张的“自然”是存在于雅正体系之中的，“诗言其志，德音之所止也。歌咏其声，德音之所形也。盖人之生也，直则直心而行之，歌以发德，则直已而陈之，直已则循理而无所诎，不亦简乎，陈德则因性而无所隐，不亦易乎。易简而天地之理得成，位乎其中矣。然则歌之所发岂自外至哉”（卷一百五十二“歌中”）。即虽然承认乐是对情感的抒发，但此情绝非无所限制的淫逸之情，而是限定于仁义礼智信等正面情感范围之内的。所以其在《乐书》中首先在雅部中讨论诗、歌，然后才在俗部中阐发其“以自然为本”的乐论主张。

首先，雅部的自然倾向。“歌”门雅部尽管如上所述表现出一定的“雅正”特点，但在主张自然方面仍有表现，雅部卷一百五十二“歌中”目有这样一段：

> 人之歌也与阴阳相为流通，物象相为感应。故声和则形和，形和则气和，气和则象和，象和则物和，动已而天下应焉，其形和也，四时和焉。其气和也星辰理焉，其象和也万物育焉，其物和也三才相通而有感，有感斯应矣。四时变化而不乖，不乖斯和矣。星辰各有度数而不乱，能勿理乎？万物各有成理而自遂，能勿育乎？黄帝张乐于洞庭之野，奏之以阴阳之和，烛之以日月之明，四时迭起，万物循生，信乎歌之气盛而化神，固有如此者矣。秦青声振林木，响遏行云，亦几是欤。师乙贱工也，对子赣之问有及于此，是知古之审声以知音，审音以知乐者，岂特君子而已哉！释名曰：人声曰歌。歌，柯也。以声吟咏有上下如草木之有柯叶也，近取诸身而为人声，远取诸物而如柯叶义或然也。

这里，强调两点，首先，歌与阴阳相通，与物象互为感应；其次，人声为歌，其

[①] 《欧阳修全集》卷一百四十《唐元结阳华岩铭》，第2239页。
[②] （宋）周紫芝：《竹坡诗话》，见《宋诗话全编》第3册，第2829页。

理与自然草木之理相似。尽管第一点仍带有传统思维的神秘色彩，但将声音作为客观之产物并与万物交感，则带有一定的进步意义。而第二点则将音声同自然界的外物等而视之，同时“人声曰歌”突出了声的重要性，在同卷“歌下”目中又有“歌以声为主”的句子，足见陈旸是对乐歌之本性认识较清的。与此相类，陈旸认为歌声的不同变化亦与自然之气的相异存在关联，“人之受命于无，莫不具五行之气。成形于有，莫不备五行之声。气异，异声。声异，异歌。歌异，异宜。此所以声歌各有宜，而宜定者不出所位也”（卷一百五十二“歌下”）。综合来看，“歌”门雅部主要从歌之发生角度，认为歌为秉承自然之气或自然之理而产生。这代表了陈旸对歌的本体认识，与其一贯的伦理化乐论相互补充。事实上，以《乐记》为代表的儒家伦理化乐论与以老庄以及嵇康为代表的自然化乐论在音乐乃至乐论发展史上一直处于一种相互纠缠的状态，或者说是一个问题的两个方面，即使伦理化乐论侧重从外在功能上论乐，而自然化乐论则更倾向于内在发生，但往往在论述其伦理功能的同时又无法规避乐的产生机制问题，所以就会出现如陈旸一样的理论两面性。

其次，俗部的自然倾向。如果说在雅部中陈旸的自然观还有些隐晦的话，那么在俗部中则变得十分明显，并且除了从发生角度看待自然之外，更侧重介绍乐歌的外在自然属性。在陈旸看来乐产生于情，而情的可贵之处在于自然，“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然”（卷一百六十“诗上”）。这是对人内在自然的看法，内有自然而然之真情便有和谐乐声的产生，“诗者，志之所之也。先儒谓诗之为言时也，误矣”（同卷“诗中”）。同时，陈旸也认为外在形式的自然也十分重要，在“诗上”目中尝引孟嘉对桓温的话作为依据，称：“尝观孟嘉谓桓温曰：丝不如竹，竹不如肉何谓也？答曰：渐近自然，诚非虚语也。”这里的自然是指人类器官的自然本声，在他看来形式上的天然去雕饰乃是音声最高之美，尝言“但以淫声慢容为歌舞之妙，不亦过乎”（同卷“诗中”）。

陈旸亦认为乐声的产生过程也是自然而然的。“古之善歌者必先调其气，其气出自脐间，至喉乃噫其词，而抗坠之意可得而分矣……诗之所至，歌亦至焉，歌之所至，化亦至焉”（同卷“歌中”），与上述以外在自然之气解释乐声的产生机制不同，陈旸进一步将这种自然之气落实到人自身之中，以更为唯物的视角看待乐声之产生。因此陈旸是从外在自然以及生理自然两个方面表现“以自然为本”的认识的。

另外，在陈旸看来古代歌诗的意象构成甚至名称的由来都是与外在自然相关的。“古者命歌之名，大抵即事实而号之，非有深远难知之义也。故仰以取诸天则白露、晨露、白云、卿云、玄云、步云、白雪、南风、大风之类，无非取诸天也。俯以取诸地，则江南、淮南、南阳、阳陵、阳阿、下里、瓠子、扶风、襄阳、白铜鞮之类，无非取诸地也。中以取诸人，则驾辩、采菱、采葛、采莲、巴人之

类，无非取诸人也”（同卷“歌下”）。自《周易》开仰观俯察以立象之端，中国古代歌诗向以此为基本构思方式，这段话以此为例承认歌诗对外在自然的模仿和尊奉，所谓“歌也者，乐之始者也”，对歌的这种认识亦表明陈旸对乐与自然关系的看法。

综上所述，陈旸乐论总体上属于文人乐论一系，总结性大于创新性。首先，训义部分对经典的尊奉是对宋代文人乐论崇尚雅正的反映，第一次将这种理论来源进行总辑；其次，亦十分关注现实问题，将李照、胡瑗等人的乐议进行概述和评价，综合各家之说提出自己看法，这又是对宋代实际用乐的规范。上述两点很好地实现了理论与实践的结合，虽为总集却具有现实意义。最后，对乐之自然属性的认识，是陈旸乐论中最难能可贵之处。虽然这种认识仍带有很大的局限性，仍寓于雅正体系之中，但就陈旸所处时代而言亦是对理论现实的总结，这种倾向直到郑樵、朱熹、林希逸等人的乐论中才得以完成。因此从这个意义上说，陈旸《乐书》是对一个时代、一种传统的体系化总结，可以认为是宋代乐论经典化过程的必然起点，因此它又是新时代和新体系的开端。

第二节　从郑樵到朱熹：正统乐论的会通

钱穆先生在《宋明理学概述》中说：“中国学问主通不主专，故中国学术界贵通人，不贵专家。”[①]宋代乐论尊古但不泥古，与陈旸严格遵守儒家正统乐论的教条行为不同，郑樵和朱熹两人分别从形式与内容两个角度对正统乐论进行了改造，从而使传统乐论与宋代音乐现实的关系更为密切。

一、从郑樵到朱熹：形式通变与内容通变[②]

就郑樵而言，其生活于南北宋之交，受当时疑古辨伪思潮影响，在《通志·乐略》中明确指出“诗在于声，不在于义”（《正声序论》）、“乐为声也，不为义也……有声斯有义，与其达义不达声，无宁达声不达义”（《祀飨正声序论》），本文认为这不能单纯地将郑樵归为解构儒家传统一系，结合《通志》中其它各略的观点，可知郑樵的基本立足点仍属于儒家传统，这种激进的论乐言论只能理解为是他对儒家乐论过分重视内容、义理的一种会通和补充。郑樵对声、音等形式因素的重视已在本文第二章中讨论过，不赘述。郑樵的另一个会通之处是主张“积风而雅，积雅而颂”（《祀飨正声序论》），自先秦以来风、雅、颂本是泾渭分明的三种文本

[①] 钱穆：《八十忆双亲师友杂忆合刊》，《钱宾四先生全集》第51册，台北联经出版事业公司1998年版，第314页。

[②] 按：对朱熹乐论通变思想的考察，已发表于《船山学刊》2009年第四期，题为《朱熹乐论之雅俗观考释》。

样式，但在郑樵眼中三者无论在形式上还是在内容上都存在相通之处，“犹积小而大，积卑而高也”。这就完全打破了一直以来民间与正统、雅与俗的界限，从这个意义上说，郑樵的会通思想既是形式的会通亦是内容的会通，既是史学的会通亦是乐论的会通。而这种倾向本身也表明了郑樵的学术抱负，“臣今论此，非好攻古人也，正欲凭此开学者见识之门，使是非不杂揉其间”。[①]

与郑樵同乡，生活于南宋的朱熹则更倾向于从内容方面对儒家正统乐论进行调试，其会通思想更多的体现在雅、俗问题上，下面将具体探讨之。朱熹字元晦，号仲晦，后改为晦庵。祖籍婺源(古属安徽徽州，今属江西婺源县)，于南宋高宗赵构建炎四年(公元 1130 年)出生于福建南剑(今福建南平)尤溪县，卒于南宋宁宗赵扩庆元六年(公元 1200 年)。[②]可以说，朱子是儒家自孔孟以后的一位中坚人物，也是自汉代以来唯一一位在孔庙接受从祀的大儒，故《宋元学案》中百家称“其为间世之巨儒”。[③]这表明朱子的思想基础是源于儒家的，事实上儒家的礼乐传统在朱子这里得到了很好的发扬，先秦社会的“礼”到宋代已经开始本体化，从而形成了“理”的儒学根基，但研究者却很少考察先秦礼乐文明的另一极“乐”在朱子思想中的地位及意义。宋代随着杂剧、散曲产生，加之教坊乐曲的大肆流行，“乐”在社会中的作用越来越明显，而朱熹本人又是十分擅长音律的，所以对其乐论思想进行考察是十分必要的。概而言之，朱子乐论思想主要集中在《晦庵先生朱文公文集》、《朱子语类》等文献中，而且多以零散形式见之，但通过整理还是可以窥知其乐论思想之一斑。下面将着重考察朱子乐论最复杂的一面，即雅俗思想的对立、调整及其内在机制。

二、古乐与新声：朱子乐论的会通现象

总观《晦庵先生朱文公文集》和《朱子语类》中关于朱子乐论思想的记载，可以看到朱子的乐论思想与他的哲学、文学思想既有相同之处，亦有不同之处，概而言之，其主导思想是推崇古乐，但在日常实践中则未必尽然。在朱子看来，所谓古乐就是三代的“雅乐”，是承载儒家温柔敦厚传统的艺术形式，他是有强烈的复古理想的，这种理想不仅局限于乐的内涵层面，而且对具体音律的要求也是如此，比如为其学生蔡元定《律吕新书》写的序言中就说：“其言虽多出于近世之所未讲，而实无一字不本于古人已试之成法。盖若黄钟围径之数，则汉斛之积分可考；寸以九分为法，则淮南太史小司马之说可推；五声二变之数，变律半声之例，则杜氏之通典具焉；变宫变徵之不得为调，则孔氏之礼疏固亦可见。”[④]那么，朱熹所主张的复兴古代雅乐究竟“古”在何处呢？或者“古”的内涵又是

[①] 《通志二十二略》，第 911 页。
[②] 据（清）王懋竑：《朱熹年谱》，中华书局点校本 1998 年版。
[③] 《宋元学案》第 2 册，第 1505 页。
[④] 《律吕新书》卷上，第 1 页 b——第 2 页 a。

什么呢？在这一点上，朱子继承了《乐记》对“中和”思想的推崇，《乐记》之《宾牟贾》篇谈到了大武乐六成是对武王伐纣过程的模仿，即“总干而山立，武王之事也”，正是因为这样孔子也曾说武乐“未尽善”而韶乐则“尽善尽美”，是说武乐没有韶乐的恬静之气，对此朱熹的解释是“韶乐只是和而已，故武所以未尽善”，[①]可见“和”的思想在朱熹那里是理想古乐的重要特征。其实，朱熹对“中和”的推崇源于对《中庸》“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和”思想的继承，并且在他这里将“中”与“和”进一步与人的天性相结合，形成了朱子理学的重要思想基础，《宋元学案》之《晦翁学案》记载了朱子回答张敬夫的一段话“方其静也，事物未至，思虑未萌，而一性浑然，道义全具，其所谓‘中’，乃心之所以为体，而寂然不动者也。及其动也，事物交至，思虑萌焉，则七情迭用，各有攸主，其所谓‘和’，乃心之所以为用，感而遂通者也”，[②]从中不难看出朱熹将“中”看成是人性的最根本属性，而一旦有所触动，情就自然产生，因此“中”属于性的范畴而“和”则属于情的范畴（关于性情，将在下文谈及），《朱子语类》卷六十二黄子耕条载“中，性之德也；和，情之德也”，[③]这种对儒家中和思想的继承和发挥，直接影响了朱熹的乐论思想，相应的这也成了他衡量古乐与新声的重要标准。就新乐而言，则丧失了古乐“和”的特质，在《晦庵先生朱文公文集》卷四十五，《答廖子晦》第十四通信中称“圣人说政以宽为本，而今反欲其严，正如古乐以和为主，而周子反欲其淡。盖今之所谓宽者乃纵弛，所谓和者乃哇淫，非古之所谓宽与和者，故必以是矫之乃得其平耳”，[④]就是说宋代所谓的“宽”已近于“纵驰”，“和”乃近于“哇淫”，而这些就是导致上面所说的新乐不和谐的原因。

朱熹认为之所以像舜这样的古代圣贤都要命夔为典乐以教胄子，原因在于不但乐能涵养人的性情，更重要是在于古乐有一种“平和中正”的特质，而这种特质的源泉则在于“八音克谐，无相夺伦”。就是说“和”或“宽”的外因在于声律的和谐，这也是朱子用以区别古乐与新声的很重要的标准，而新声则不具备这种声律的和谐特点，要想达到“平和”的要求就要去掉今乐中的“噍杀促数之音”，配以合律之声，内容上以儒家教义实之，只有这样才能达到“养人心之和平”之目的。另外，在朱子看来古乐与新声虽然都是语言与节奏、韵律和合之后的产物，但二者在语言与腔调的先后次序上是不同的。他说“古人作诗，只是说他心下所存事。说出来，人便将他诗来歌。其声之清浊长短，各依他诗之语言，却将律来调和其声。今人却先安排下腔调了，然后做语言来合腔子，岂不是倒了！却是永依声也”，[⑤]就是说“声依永”和“永依声”是截然不同的两种境界，前者

---

① 《朱子语类》，第635页。
② 《宋元学案》，第1506页。
③ 《朱子语类》，第1508页。
④ 《朱子全书》，第2100页。
⑤ 《朱子语类》，第2005页。

先要有真情的吐露，然后自然配以音声，而后者则是先有曲调然后才填词，其卓与劣自然分明，其实可用一句话概括之，两者的区别在于“为情而造文”还是“为文而造情”，文与情的次序不同，直接导致乐之“和”的呈现形态不同，这种呈现形态自然影响对人的感染力，因此这才是朱熹认为新声不如古乐的根本所在。

朱熹崇尚古乐的另一个原因是，在朱熹看来乐本身是具有伦理性的。古乐之所以“雅”在于具有君臣父子的规范，新声失“和”的原因不但在于情与文之次序的颠倒，还因为声律本身也是不和谐的，“乐中最忌臣陵君，故有四清声。如今响板子有十六个，十二个是正律，四个是四清声……是为臣陵君，不可用”，[①]在乐中十二律之清与浊，宫商的次序都是一定的，宫音最浊，是帝王之象，商音最清，是臣下之象，所以二音不可淆乱，故朱子称“大率乐家最忌臣民陵君”，[②]在朱子看来声律的僭越往往是社会、政治混乱的表现，而新声往往并不在乎这些，所以朱子反复强调“古乐不可得而见矣”。更为重要的是，朱熹作为一位正统的理学家十分推崇伊川“饿死事小，失节事大”[③]的道德准则，可以说对“气节”的重视是无以复加的，在这种思想的指导下，他对新声就不免嗤之以鼻了，原因很简单汉、唐时代民族的大融合使儒家音乐再也不是传统意义上的纯粹汉民族的艺术形式，尤其在唐代少数民族的乐曲、乐器大量传入中原，所以很多汉地音乐自然带有了胡乐的特点。这在朱子看来是最有伤风化的，他说“今之乐，皆胡乐也，虽古之郑卫，亦不可见矣”，[④]他甚至认为当时的音乐尚且不如郑卫之声，而他对郑卫之声历来也是否定的，“向来看《诗》中郑诗、邶、鄘、卫诗，便是郑卫之音，其诗大段邪淫”，[⑤]而且在《诗集传》中他有进一步解释郑卫之“淫”：“郑卫之乐皆为淫声，然以《诗》考之，卫诗三十有九而淫奔之诗才四之一，郑诗二十有一，而淫奔之诗已不翅七之五。卫犹为男悦女之辞，而郑皆为女惑男之语。卫人犹多刺讥惩创之意，而郑人几于荡然无复羞愧悔悟之萌。是则郑声之淫，有甚于卫矣。[⑥]在这种对比中，可以窥知朱子心中的夷夏之防是何等严重。正是由于朱子时代的新声不但五音淆乱而且存在异域特色所以朱熹认为这是不合“礼”的表现，自然，他会对之大加挞伐，这容易让我们感到了朱子的乐论思想是因循守旧的。

但事实上，朱熹是以一种辨证眼光来看待新声的，并非一概加以否定，朱熹乐论在雅与俗、古与今的问题上很大程度受到了《乐记》的影响。雅与俗的问题从先秦直到宋代都存在一种理智与情感上的矛盾，《乐记》之《魏文侯》篇就有魏文侯听古乐“唯恐卧”，闻新声则“不知倦”的记载，以儒家“和”乐为统治

---

① 《朱子语类》，第1008页。
② 《朱子语类》，第2339页。
③ 《朱子全书》，第1173页。
④ 《朱子语类》，第2347页。
⑤ 《朱子语类》，第2090页。
⑥ 朱熹：《诗集传》，凤凰出版社2007年版，第66页。

工具的贵族尚且在古与新的问题上举棋不定，市井之人可想而知。正如上述，朱子思想中存在浓重的复古倾向这是确定无疑的，但朱子乐论思想的可贵之处，则在于崇古而不泥古。就是说他仍然认为三代古乐是最合乎儒家人伦传统的，对古代雅乐情有独钟，但这并不意味着刻板的拘泥于古乐，当他意识到现实社会已经没有了三代的社会基础时，他对已经成为现实文化存在的新声是默许的，这可能是这位大儒身上理想与实践的悖论，因此，在朱子乐论中存在一种深刻的“通变”思想，正如《文心雕龙·时序》所云“文变染乎世情，兴废系乎时序”，应该说这是朱子思想的通透处，他对古礼的看法可为佐证，在《朱子语类》卷八十四沈僩记载了胡泳向朱子问礼的一段话，“胡兄问礼。曰：‘礼，时为大。’有圣人者作，必将因今之礼而裁酌其中，取其简易易晓而可行，必不至复取古人繁缛之礼而施之于今也”，[①]同卷叶贺孙亦载朱子言：“古礼难行。后世苟有作者，必须酌古今之宜。”[②]从中可以看出，朱子一方面看到“礼”的重要性，但决不泥古，甚至有时亦应从俗，即“‘礼，时为大。’使圣人用礼，必不一切从古之礼……必不得已，且得从俗之礼而已”。[③]就是说当古礼的仪式过于繁琐，不利于实际施用时，是完全可以删繁就简的，因为行礼的宗旨是规范现实社会，是要使现实社会中的个体乐于遵守并且安于现行的规范。但是这种对古礼的世俗化并非盲目行之，而是要有一定的宗旨，而这个宗旨用朱熹自己的话说就是要“情意浃洽”，《语类》卷三十九有这样的话：“如乡饮酒礼，向来所行，真成彊人，行之何益！所以难久。不若只就今时宴饮之礼中删改行之，情意却须浃洽。”[④]与这种对礼的态度相应，朱熹的音乐观亦是如此，朱子虽在思想深处有浓重的复古思想，但更为重要的是朱子的复古思想带有一种辨证的历史观，以一种辨证的发展观来看待古与新的问题。“况今去孔、孟之时千有余年，古乐散亡，无复可考，而欲以声求诗，则未知古乐之遗声，今皆以推而得之乎?三百五篇皆可协之音律而被之弦歌已乎?诚既得之，则所助于诗多矣。然恐未得为诗之本也，况未必可得，则今之所讲，得无有画饼之讥乎?”[⑤]古乐虽然是礼制社会不可缺少的元素，但古乐与古礼相似，时过境迁，如果一味拘守古代的乐制、乐仪，那么对现实社会音乐的实行是十分不利的。其实，正如孔子所言：“礼云礼云，玉帛云乎哉！乐云乐云，钟鼓云乎哉!”就是说行礼与施乐不要拘泥于刻板的形式，最重要的是要抓住礼与乐的本质，在此基础上“玉帛”与“钟鼓”都显得不重要了，朱熹是看到这一点并加以践行的，所以当别人向他求教礼乐是否要恪守宗庙朝廷的规则时，他坦言：“也不止是这般礼乐。凡日用之间，一礼一乐，皆是礼乐。”[⑥]在朱熹这里不但将乐的

---

① 《朱子语类》，第2178页。
② 同上。
③ 《朱子语类》，第2185页。
④ 《朱子语类》，第1009页。
⑤ 《朱子全书》，第1653页。
⑥ 《朱子语类》，第1009页。

范畴下移到日常的生活之中，而且他对自己在理论层面嗤之以鼻的“俗乐”也采取一种和缓的态度，可以看出朱子在理想与现实面前是带有双重性的，并最终有向现实妥协的倾向，在《语类》卷九十二最后一条有这样的记载“胡问：‘今俗妓乐不可用否？’曰：‘今州县都用，自家如何用不得？’亦在人斟酌”，[①]这简短的一次对话起码可以反映一定的问题，首先，在朱熹生活的时代，更确切的说是弟子陈淳记录此条的时候，[②]俗乐在当时社会上至州县衙门下到百姓日常生活都是相当流行的。其次，朱子晚年对俗乐采取了更为宽容的态度，并已经允许在日常生活中施用。再次，朱子对俗乐的这种宽容态度是有条件的，即需要加以“斟酌”，这与上面提到他对当时俗礼的态度是相一致的，在礼的问题上，他也说要加以“裁酌”、“酌古今之宜”，下面的问题是，既然在朱子看来宋代日常俗乐只要加以“斟酌”就可利用，那么斟酌的内在机制是什么呢？甚至是否古与今、雅与俗之“通变”会有内在基础呢？答案是，古乐与俗乐相通的基础是性情，就是说朱子欣赏的俗乐是表现人的真实性情的那部分乐曲。

三、性与情：朱子乐论会通之原因

朱熹对古乐与新乐的论述与《乐记》最大不同在于他在乐之上构筑了一个更高的范畴——理。其实《乐记》中就存在关于“理”的观点称：“乐者，通伦理者也。”又说：“人化物者也，灭天理而穷人欲者也，于是有悖逆伪诈之心，有淫逸作乱之事。是故强者胁弱，众者暴寡……此大乱之道也。”可见，先秦时期就已经将“天理”与“人欲”分而视之了，对此张立文称：“《乐记》‘以灭天理而穷人欲’为‘大乱之道’的根源，便可窥见其与程朱‘存天理，灭人欲’之间的联系。”[③]对于古乐或雅乐来说，自然是以天理为主，这个天理不是本体论意义上的“道”或“太极”，而是伦理化、人格化的“天”，是人情、人欲的规范。到了宋代，随着儒释道三家的融合，儒家的伦理与佛、道两家的本体思维结合的更为紧密，儒家的“仁”、“理”、“礼”等伦理范畴成为了本体范畴，所以宋代对天理的重视以及对人欲的排斥达到了古代社会空前的程度，加之朱熹自身更是一位理学思想的集大成者，全祖望称“杨文靖公四传而得朱子，致广大，尽精微，综罗百代”，[④]这里的杨文靖就是二程的弟子杨时，杨时传罗从彦，再传李侗，李侗复传朱熹，《宋史·朱熹传》亦载其弟子黄榦对朱子之评价：“道之正统待人而后传，自周以来，任传道之责者不过数人，而能使斯道章章较著者，一二人而止耳。由孔子而后，曾子、子思继其微，至孟子而始著。由孟子而后，周、程、张子继其

---

① 《朱子语类》，第2349页。
② 陈淳的记载据《朱子语类姓氏》表知应为庚戌(1190)、己未(1199)所闻。
③ 张立文：《朱熹思想研究》，中国社科出版社1994年版，第9页。
④ 《宋元学案》，第1495页。

绝，至熹而始著。”[①]可见朱子不但直接继承了二程的理学思想，而且是其思想的集大成者，所以在朱子口中的“天理”再也不是道家的“道”、更不是佛教天台、唯识的“心”和“识”，而是一个以儒家伦理为主的更为浑融的本体范畴。所以，在朱子看来但凡与人欲相关的东西都应该加以摈弃，而新乐恰恰是与“人欲”相关联的，在朱熹看来新乐中很大一部分是表现“人欲”的，这是与“天理”根本对立的，这样朱子就为传统的崇古抑俗的礼乐观找到了本体论依据。因此，朱熹就以“理”与“欲”的对立为出发点开始尽情表达他的乐论思想，并以之为指导来评判现实俗乐的，但是朱子并非口号式的宣扬而是带有其惯有的思辨性的。

朱子乐论认为乐是与“性”相关的，这里 “性”的意义是带有浓重理学色彩的。如果说在朱子乐论中“理”是就乐的普遍性而言的，那么“性”则是针对个体性而说的，或者认为后者是朱子从具体个人的角度来观照乐之产生的，这其实就是张载《正蒙》“天地之性”与“气质之性”的具体体现和发挥。“‘人生而静，天之性’，未尝不善；‘感物而动，性之欲’，此亦未是不善。至于‘物至知知，然后好恶形焉；好恶无节于内，知诱于于外，不能反躬。天理灭矣’方是恶。故圣贤说得‘恶’字煞迟”，[②]这段文字是朱子对《乐记》之《乐本》篇 “人生而静，天之性也。感于物而动，性之欲也。物知知之，然后好恶行焉。好恶无节于内，知诱于外，不能反躬，天理灭矣”的系统解释，认为人的“性”、“情”都是存在于人本性中的善，对此，在《乐记动静说》中朱子说的更加明确：“此言性情之妙，人之所生而有者也……性之欲，即所谓情也。”[③]更为重要的是，乐所表现的性与情都要归于“心”，“心以性为体，心将性做馅子模样”、“性对情言，心对性情言。合如此是性，动处是情，主宰是心”，[④]就是说心、性、情本质上是一致的，只不过呈现的形态各异而已，“性”是人的本性，“情”是“性”受触动而产生的，而“心”则是更高的样态，也可以理解为它就是“理”，“仁者，理即是心，心即是理，有一事来，便有一理应之” [⑤]、“吾以心与理为一”，[⑥]因此，我们就理清了朱子哲学体系对其乐论思想的影响。回到上面的问题，可以说在朱子看来俗乐要能够表现“性”才可以接受，但朱子并没有说怎样的俗乐才能够表现“性”，更未指出如何达到这一要求，这应该是朱子乐论的局限处和不彻底的地方。

在朱子乐论中，理是第一位的，“性”与“情”是理的具体化，如上所述，乐只要表现了“性”就可以符合儒家的传统，也就符合了朱熹的对俗乐的限制，但对于“情”来说，则复杂的多，因为“情”是主体之“性”受触动而发的，这

---

① （元）脱脱等撰：《宋史》，中华书局 1971 年版，第 12769——12770 页。
② 《朱子语类》，第 2252 页。
③ 《朱子全书》，第 3263 页。
④ 《朱子语类》，第 89 页。
⑤ 《朱子语类》，第 985 页。
⑥ 《朱子语类》，第 3015 页。

样就产生两种可能，第一种是产生良善而正统之情；第二种是产生无法克制（即“不能反躬”）的淫邪之情。很明显，第一种情是朱熹所推崇的，而第二种情朱熹认为是人之“性”流于“人欲”的结果，“熹谓感于物者心也，其动者情也，情根乎性而宰乎心。心为之宰，则其动者无不中节矣，何人欲之有？唯心不宰而情自动，是以流于人欲而每不得其正也”。[①]可见朱熹对“情”的看法也是辨证的，人之“喜怒哀乐爱恶惧”自然是人的本性，但倘使不加节制而随其自动，就会成为“人欲”。其实这是朱子思想最为深刻之处，这样我们就不难理解他对俗乐的担忧了，真实之“情”自然是《诗经》以来诗与乐所要表现的对象，这当然是朱子所崇尚的理想，但这种“情”却决不是流于“人欲”的“情”，否则就成了朱熹所反对的“郑卫淫声”了，到此为之，朱熹就完成了其理学之“理”、“性”、“情”系统对其乐论思想的全面干预，并且这种干预是从上到下式的，就是说，如果只是形而上的用“理”和“性”来作为评判乐（主要是俗乐）的标准，会给理解带来难度而且难以实行。鉴于此，“情”就承担了这一任务，“情”比“性”更接近现实，也更具有可操控性。

但是，不得不说朱子乐论中这一套看似严密的论证是带有一定的神秘性的。朱熹的乐论思想仍然是古代天人思想的延续，这种思想早在孔子时代就已根深蒂固，孔圣尝言“畏天命，畏大人，畏圣人之言”，这种天人观在《周易》中表现的更为彻底，天地人虽名为“三才”，而实质上在“太极”“两仪”的世界创生系统中，三者是有严格的等级差别的，但古代哲学却因此变得更具体而纯粹，所以陈鼓应甚至将《易传》归入道家哲学传统之中，并认为它构成了中国哲学的主流。[②]在宋明理学这里，这种文化传统变成了一种体系性哲学，然而“理”抑或“性”毕竟是超感性存在，从哲学本体论角度来说，这些范畴完成了中国哲学的体系性建构，但就形而下的现实世界来说，这些哲学范畴的存在却多少给主体对世界的理解带来了困难，因此与“性”相关的形而下范畴“情”便产生了，“情”的出现为形而上概念对形而下世界的干预建构了桥梁。

如钱穆所言“自魏晋以下，儒、释、道三家之相争，乃由朱子而融会归一。此下八百年，述朱反朱，亦莫不以朱子为中心。明乎朱子之学，则先秦以下中国学术关键，胥莫外于此矣”[③]、“一方面和会旧说，一方面开辟新趋，这是朱子之大气魄处，亦是朱子学说之所以为集大成处”。[④]朱子乐论的会通思想足以证明上述认识的深刻性。古乐作为体现“君君、臣臣、父父、子子”的伦理范畴是他十分推崇的，并将其作为自己乐论思想的重要出发点，其原因在于古乐体现了儒家最核心的“中和”思想。与此同时他对俗乐的态度又是宽容的，因为相对于只在

---

① 《朱子全书》，第1395页。
② 陈鼓应：《易传与道家思想》，三联书店1996年版。
③ 钱穆：《中国学术通义》，台北素书楼文教基金会、兰台出版社2000年版，第7页。
④ 同上，第117页。

理想中存在的古乐来说，俗乐则是朱子现实所要面对的问题，复兴纯粹意义上的古乐在朱子看来无异于天方夜谭，所以朱子乐论中就存在一种进步的“通变”思想，但这与“复古”并非矛盾，因为朱子的俗乐是需要“斟酌”的，其内在根据就是“性”、“情”，就是说只有体现正统“性”、“情”理想的俗乐才是真正的音乐。而必须看到“性”与“情”又是朱子理学思想的重要范畴，朱子运用这些范畴完成了哲学思想对美学思想、乐论思想的干预，也完成了“理”对“乐”的自上而下的影响。可以说朱子对乐的论述完成了儒家乐论的哲学化和体系化，并对“乐”之特征进行了理学化诠释，从而深化了儒家乐论的经典化过程。朱熹的通变思想一方面是对郑樵形式通变的呼应，另一方面也是对单纯陈旸内容复古主张的反拨。

第三节 《玉海》、《文献通考》：经典化的完成

如果说陈旸《乐书》是对传统乐论的总结、郑樵和朱熹乐论使宋代乐论表现出新的理论趋向的话，那么最终使两种资源进行整合并完成宋代乐论经典化实践的则是《玉海》和《文献通考》，或者说在两书的分类整理中可以体现经典化的状态。所谓经典化，是指宋代乐论从复古到会通，最终形成了一种相对完善的理论形态，并且成为了元明清等后世乐论所尊奉的理论源泉，可以说这是继先秦乐论经典化之后的第二次实践，类似于宋代理学同先秦儒学的关系。两部书都属于类书性质，《玉海》为南宋王应麟所作，《文献通考》为元马端临所作，两者在体例和材料选用上存在一定的承继关系，材料多有相同或相似之处。本节选择这两部书的目的在于，两者在时间上距研究对象较近，所以其中所反映的问题当较为真实。基本观点是类书虽是纂辑其他材料而成，但选择本身便代表了一种倾向，通过对两书中所记载材料侧重点的分析和相关论乐文字的分析可以窥见宋代乐论最终实现经典化之后的状态。

一、《玉海》的乐论思想

《玉海》为南宋王应麟所作，王应麟生活于宋末元初，少负大志，不随流俗，认为“今之事举子业者，沽名誉，得则一切委弃，制度典故漫不省，非国家所望于通儒”，[①]以博学审读为务。《玉海》便是这种理想的产物，其以叙述典章制度、名物地理的沿革为主，《四库全书总目》称：“此书即为词科应用而设，故胪列条目，率巨典鸿章，其采录故实亦皆吉祥善事，与他类书体例迥殊。”而且该书与

[①] 《宋史》卷四百三十八，第12987页。

“《通典》、《通志》、《通考》诸书相为表里”，[①]是宋末较为重要的一部类书，对典章制度的叙述不仅追本溯源，而且重视史与实的结合，对宋代礼乐制度、天文地理、官制饮食等都分门别类，记载翔实，尤其对宋代掌故更是“本诸《实录》、《国史》、《日历》尤多”，甚至“唐宋诸大类书，未有能过之者”（《四库全书总目》）。

全书分二十一门：天文、律历、地理、帝学、圣文、艺文、诏令、礼仪、车服、器用、郊祀、音乐、学校、选举、官制、兵制、朝贡、宫室、食货、兵捷、祥符，每门各分子目，共二百四十余目。其主要乐事记载见于律历、音乐二门之中，另在圣文门、礼仪门、车服门、郊祀门、学校门、朝贡门、宫室门、祥瑞门中亦有零星记载。[②]总体乐论倾向为以史代论、华夷共存。

首先，以史代论。《玉海》的基本体例是列述制度沿革，大多以上古尧舜乃至先秦制度为起点，以对宋代典章制度的叙述为终点，最终实现史与实的统一。这种体例与《乐书》颇为相似，只不过《乐书》较明确地分成训义和乐图两部分，将论与史区别开来，而《玉海》中与音乐相关的部分更接近于《乐书》之乐图论部分，如《乐书》卷一百十之“编钟”子目称：

> 先王作乐以十有二律为之数度，以十有二声为之齐量，纪之以三，平之以六，归于十二，天之道也。然则以十有二辰正钟磬乐县之位，岂他故哉？凡以齐量、数度考中声顺天道而已，盖编钟十二同在一虡为一堵，钟磬各一堵为肆。

同样在《玉海》卷一百九之“周十二钟”子目亦有：

> 《春官·典同》“凡为乐器以十有二律为数度，以十有二声为齐量。”注：数度，广长也。齐量，侈弇之所容。疏乐器谓钟也，古之神瞽，度律均钟以律计，倍半十二声则十二辰零钟，钟则声也。十二钟皆有所容，多少之齐量，此职掌十二律之钟，是十二辰之零钟非编者。

另外，在《玉海》卷七、卷八分别涉及宋代历朝定律、定尺事实，是为“律吕”与“度”、“量衡”子目，其中对律准、律图、律书以及度量标准、法度的沿革都叙述较祥，在律吕子目下涉及宋代部分有建隆重造十二律管、黄钟九寸管、王朴律准、建隆新尺、乾德拱辰管、至道十二律图、咸平随月律、景祐随月律、景祐十二律图、康定钟律制议并图、景祐观文殿观律准、御篆律准、景祐玉律、景祐律管、景祐新定钟律、新尺、律管、景祐较太常钟律、皇祐乐律、七音、皇祐律

[①] 《玉海》乾隆三年张华年序，第1册，第10页下。
[②] 对除律历、音乐二门之外的零星统计见于李方元《宋代乐志研究》，第172页。

吕旋相图、律尺龠、皇祐新律、平律书、元丰大乐十二均图、元祐十二律、政和黄钟徵角调、律吕新书，凡二十八事；卷八“度”子目下宋代部分列有建隆新尺、景祐黍尺、四等尺、乐尺、景表尺、大府尺、汉钱尺、王朴律准尺、皇祐十五等古尺、元祐乐尺、绍兴牙尺、大乐尺图、皇祐中黍尺，凡十三事；在“量衡”目下又有：建隆新量衡、嘉量、淳化权衡新式、大府寺铜式、景德权衡新式、铜式、新定权衡法、景祐权量律度式、周汉量法、乐斗、御制历代度量衡篇、元丰铜量、淳熙三器图议，凡十三事。这些内容在《乐书》卷九十六之“审度”子目以及卷九十七之“嘉量”、“权衡”、“参黍”、“定尺”子目中有所涉及，只不过王应麟将宋代部分更加细化而已，总体精神上亦是相通的。《玉海》较《乐书》在记述内容上更加详尽且更具条理化，这与《玉海》以《实录》、《国史》、《日历》为参照不无关系，其历史性更为突出。

《玉海》与《乐书》除了在上述方面有相合之处外，《玉海》中亦有直接引用《乐书》之内容。列表如下：

《玉海》	卷、目	《乐书》	卷、目
乐书曰：伏羲乐曰立基造琴瑟以律吕	卷一百十音乐门乐器目之“伏羲五弦琴”	伏羲之代五运成立，甲历始基，造琴瑟以谐律吕，故乐谓之立基。	卷一百七十五乐图论俗部舞门之“武王象武”
乐书曰：神农乐曰下谋造五弦之琴	同上，“炎帝五弦瑟”	五弦之琴始于朱襄氏，八阕之歌始于葛天氏，宣达之舞始于阴康氏，下谋之乐始于神农氏。	同上
乐书云：本名月琴自开元元年编入雅乐	同上，“唐阮咸”	月琴形圆项长，上按四弦十三品柱，豪琴之徽，转弦应律，晋阮咸造也。唐太宗更加一弦，名其弦曰金木水火土，自开元中编入雅乐。	卷一百四十一，乐图论俗部八音门（丝之属）之“月琴”

整个《玉海》直接提及《乐书》凡四次，上表为其中三次，另一次在卷一百五中单列“崇宁陈旸乐书”条，是对陈旸《乐书》成书过程、基本内容、后人评价等方面的概括。综合来看，《玉海》虽成书晚于《乐书》，但其中论乐部分因袭较少，直接引用者更是较少；同时，王应麟对《乐书》又是积极肯定的，所以在“崇宁陈旸乐书”条中直录杨万里之评价称“使人味其论，玩其图，忽乎先王金钟天球之音，锵如于左右也；粲乎前代鹭羽玉戚之容，跃如于前后也”，可见王氏对《乐书》的基本思想以及成就是认同的。

如上述，虽然《玉海》的论乐部分与《乐书》在基本倾向上相同，但体例上毕竟有差异，或者说《玉海》更倾向在史的叙述中表达思想。而为了使思想表达得更为突出，则在很多门、目的开篇即列“小序”，在“音乐门”中分乐、乐章、乐舞、四夷乐、乐器五目，各目开篇皆列小序，在“乐”目开篇为“《乐记》曰‘凡音之起由人心生也，人心之动物使之然也，感于物而动故形于声，声相应故生变，变成方谓之音，比音而乐之及干戚羽旄谓之乐”；“乐章”目为“乐章者，声依永，律和声也。乐辞曰诗，诗声曰歌”；“乐舞”目为“乐之在耳者为声，而可以听知，在目者曰容，容藏于心，难以貌睹。故圣人假干戚羽旄以表其容，发扬蹈厉以见其意，尽筋骸之力以要钟鼓拊会之节，然后声容选和而乐备矣”；“四夷乐”目为“先王于夷乐虽或用之，然俗不可以乱正，哇不可以杂雅，盖亦后之而弗先，外之而弗内也。观夹谷之会，侏儒之乐奏于前而孔子讥之，东汉元日掸国之乐作于庭而陈禅非之，则鲁纳夷蛮之乐于太庙，盖陈之于门而已，唐时皆奏于四门之外，岂古之遗制欤”；“乐器”目又分“钟”、“磬”、“琴瑟”、“鼓”、“杂乐器（竹匏土木）”五个子目，各小序分别为“八音之列数者，金为长，金声之动物者，钟为大”；“磬”子目称“《白虎通》曰‘磬者夷则之气象，万物之盛通。’《礼义纂》曰‘黄帝使伶伦造磬’”；“琴瑟”子目“丝饰物而成声，其卦则离，其方则南，其时则夏，其声尚宫，其律蕤宾，先王作乐弦之以琴瑟之属。琴瑟之乐君子所常御，其大小不同而其声应一也”；“鼓”子目“《牵牛》曰‘河鼓世本云夷作鼓’，《学记》曰‘鼓无当于五声，五声不得不和，是乐之所成在于鼓’”；“杂乐器”子目“八音乐之器而乐非器也，君子知乐之情以制器，工师因乐之器以考音”。总体来看，这些小序具有两种作用，首先可以视为是对某一门目的题解，如在“乐”目中即引用《乐记》对乐的定义进行解题；其次也代表了王应麟的基本思想倾向，如称“乐辞曰诗，诗声曰歌”表明歌、诗并重倾向，“声容选和而乐备”、“琴瑟之乐君子所常御”表明对和乐的推崇。各门在小序之后便以史为序分别叙述乐章、乐舞等方面的沿革情况，较之于《乐书》将训义与乐图相分离的情况，《玉海》将论与史结合的更为浑然天成，并且各门中小序只占总体内容相当小的部分，可见《玉海》在有意淡化抽象说理部分，只是表明倾向，而在具体制度的叙述中由现象直达本质。如果借用西方现象学中“悬置”概念的话，《玉海》的这种以史代论的方式便是一种将历史作为现象的悬置。

同时，其在以史代论的过程中，亦不乏在叙述中引用本朝言论者，据笔者统计引用郑樵者共二十六条，其中涉及音乐者四条，分别为卷七律历门律吕（下）目“唐七音”条、卷一百七音乐门乐舞目“正德大豫舞”条、卷一百十音乐门乐器目“盾样琴”条、“周石鼓”条。在宋代理学家中，对朱子的引用最多，或以“朱子曰”，或以“朱文公曰”、或直呼“朱熹”的形式出现，共五十六条，其中涉及音乐者七条，卷七律历门律吕（下）目“律吕新书”条（凡三处）、卷五十

九艺文门诗（歌）目小序、卷一百三音乐门乐目“舜乐名”条、卷一百十音乐门乐器目“绍兴御铭琴”条、卷一百二十五官制门古官名目“虞八伯”条。由此可知，在南宋末年学者眼中除了陈旸之外，郑樵、朱熹的地位已经得到确定，他们的言论已经与六经相似作为学者立论的重要论据，在音乐领域更是如此。因此，如果说《玉海》采用以史代论的方式是对陈旸史、论二分进行弥合的话，那么在具体行文中对《乐书》、郑樵、朱熹观点的引用则一方面表明《玉海》乐论思想仍未脱离三者窠臼，另一方面也表明在宋末三者尤其朱子乐论已经上升到经典的地位。

其次，崇古而非泥古。《玉海》中的音乐思想同《乐书》等宋代著作有相似之处，即都表现出很强的尚雅、崇古风习，但其可贵之处在于对雅正传统崇而不泥，这具体表现在对待俗乐与夷乐的态度上。在音乐门四夷乐目的小序中称：“先王于夷乐虽或用之，然俗不可以乱正，哇不可以杂雅，盖亦后之而弗先，外之而弗内也。观夹谷之会，侏儒之乐奏于前而孔子讥之，东汉元日撢国之乐作于庭而陈禅非之，则鲁纳夷蛮之乐于太庙，盖陈之于门而已，唐时皆奏于四门之外，岂古之遗制欤？”在对待四夷乐与雅乐的问题上，对雅乐的肯定是毋庸置疑的，与此同时亦承认四夷乐的存在合理性，《玉海》所崇尚的用乐现实是二者的各司其职，明辨先后、内外，并非一概否定。而这种倾向不仅是《玉海》所有，也是整个宋代乐论尤其是宋末乐论的典型状态，与先秦时代对俗乐一概否定不同，也与隋唐以来对俗乐的听任态度相异，是一种更为合理的通变意识，在这一点上不能不说朱熹等人的影响深远。

另一个值得注意的问题是《玉海》将四夷乐即视为俗乐。表明在宋代夷乐与俗乐的界限已经相当模糊，甚至将两者等而视之，事实上异族之乐自先秦时代一直对中原地区产生重要影响，《周礼·春官》载：“韎师掌教韎乐，祭祀则帅其属而舞之，大飨亦如之。旄人掌教舞散乐，舞夷乐，凡四方之以舞仕者属焉，凡祭祀宾客，舞其燕乐……鞮鞻氏掌四夷之乐，与其声歌，祭祀则歈而歌之，燕亦如之。”而四夷之乐“东方曰韎，南方曰任，西方曰株离，北方曰禁”。故可知韎乐实为东夷之乐，同时“旄人教夷乐而不掌，鞮鞻氏掌四夷之乐而不教，二职互相统耳”。[①]由此可知，早在周代四夷之乐已经被重视，并专门设有官员管理。到了汉代，《白虎通·乐元语》亦载：“南夷之乐曰兟，西夷之乐曰禁，北夷之乐曰昧，东夷之乐曰离。”可知汉代一直延续先秦华夷乐舞相杂的趋势，隋唐以后这种趋势愈演愈烈，新罗、日本、龟兹、高丽等国音乐不断传入，逐渐与本土音乐合流而形成了隋唐时代独特的音乐风貌。但在安史之乱以前，外族音乐与本土音乐的演奏和施用场合有严格限定，仍然保持雅、胡、俗三足鼎立之势。安史之乱使得原有的礼乐体系受到了严重破坏，据《旧五代史·乐志下》载：“安史之乱，京

[①] 《周礼注疏》卷二十四，见《十三经注疏》，上海古籍出版社 2007 年版，第 801 页 b。

都为墟，器之与工，十不存一，所用歌奏，渐多纰缪。逮乎黄巢之余，工器都尽，购募不获，文记亦亡。集官详酌，终不知其制度……逮乎朱梁、后唐，历晋与汉，皆享国不远，未暇及于礼乐……乐之缺坏，无甚于今。”[①]这段记载表明中唐以后华夏礼乐传统受到了十分严重的破坏，在这种情况下雅、胡、俗的界限必然开始模糊，加之胡乐的长期存在，使其与其它两种音乐逐渐同化，并难以分辨。经历五代十国的混乱局面之后，到了宋初则致力于音乐机构的恢复，但乐工久佚，只能广泛搜罗，据《宋史·乐志》载：“宋初循旧制，置教坊，凡四部。其后平荆南，得乐工三十二人；平西川，得一百三十九人；平江南，得十六人；平太原，得十九人；余藩臣所贡者八十三人；又太宗藩邸有七十一人。由是，四方执艺之精者皆在籍中。”[②]从这段据载可知，宋初乐工主要来自民间，其中藩臣进献者八十三人，人数位列第二，所以实际上从宋初开始雅、胡、俗乐已经杂糅在一起，太祖立国之初甚至对胡乐、俗乐十分青睐，只不过出于政治需要太祖之后的历朝帝王才有意识地在杂糅状态下努力剥离雅乐成分，并努力恢复雅正传统。而与其相对的民间音乐由于缺少有意识的剥离和干预，所以所谓的俗乐实际上乃是大量掺杂夷胡成分的音乐形态。

在《玉海》中并未如《乐书》一样，将音乐进行雅、胡、俗三分，而仅是以律吕、乐章、乐舞、乐器为目进行分类，其中所列事件、著作以及制度沿革往往兼顾雅俗，纵使单列四夷乐一目，也是在胡、俗合一立场上立论的。由此，对古与今、雅与俗、胡与俗等问题，到了宋末往往采取一种十分宽容的态度。虽然仍存在主从之分，但是毕竟已经承认或默许了俗乐/胡乐的合法地位，这是一个逐渐演变的过程，也是宋代乐论走向成熟和定型的过程。由陈旸为代表的严格的雅正观，到郑樵、朱熹主张的通变思想，使得宋代乐论的独立形态得以确立，而到了《玉海》以及下文谈及的《文献通考》这种浑融的乐论思想已经成了一种潜在共识，并指导他们对本朝礼乐制度的归纳和整理。

二、《文献通考》的乐论思想

《文献通考》是一部着重记述历代典章制度的类书，作者马端临抱负极大，其推崇司马光、杜佑的史学成就，但认为都未能尽善，称《资治通鉴》“详于理乱兴衰，而略于典章经制”。认为《通典》及其后仿效之作为：“然时有古今，述有详略，则夫节目之间，未为明备，而去取之际颇欠精审，不无遗憾焉！”[③]马端临对该书“用志良勤”，试图对历代典章有考镜源流之功，《文献通考》成书于宋末元初，所载内容上迄上古虞舜时代，下迄南宋宁宗朝。全书仍以门、目为分类

---

① （宋）薛居正等：《旧五代史》卷一百四十五，中华书局1976年版，第1937——1938页。
② 《宋史》卷一百四十二，第3347——3348页。
③ 《文献通考》自序，第3页b。

依据，共二十四门，其中《乐考》一门不仅详载礼乐制度沿革，也包含该书的基本乐论倾向，是考察宋末音乐以及乐论形态的重要参照。《乐考》分十三目，为历代乐制、历代制造律吕、律吕制度、度量衡、乐器、乐悬、乐歌、乐舞、俗部乐、散乐百戏、鼓吹、夷部乐、彻乐。

《文献通考》的考辨由三部分组成，为叙事、论事、论辩。其中叙事“本之经史，而参之以历代会要，以及百家传记之书信”，以典籍为主，材料确凿可证；论事部分“先取当时臣僚之奏疏，次及近代诸儒之评论，以至名流之燕谈、稗官之纪录”，这一部分主要是对“叙事”部分的佐证，相当于论据材料；而最能体现《文献通考》价值以及马氏观点的部分为论辩部分，主要针对“诸史传之纪录而可疑，稽诸先儒之论辨而未当者”进行“研精覃思”最终以“己意附其后”。[①] 就其乐考而言，叙事部分主要材料以历代礼乐定例为主，多采“三礼”以及史书所述；论事部分则多以同代材料进行互证，也有采用后世研究性著作进行旁证者，其中被引用最多的是陈旸《乐书》，仅在乐考的二十一卷中对其引用就多达 100 余处；论辩部分则多以按语形式出现，往往对论事部分引用的论乐文字进一步论说或提出己意，另外本文认为《文献通考》每个门目下的序言亦属于论辩性质，马氏自称“每门著述之成规考订之新意各以小序详之”。综合来看，《文献通考》之“乐考”无论在文本形态还是在思想倾向上都较之前的论乐著作更为圆融而成熟。

在文本形态方面，整体上沿用《通典》以来的门、目两分的类书体例，这一点与前述《乐书》、《玉海》如出一辙，但《乐书》将训义与乐图二分的方式是人为地将叙事与论事两部分分割开来，而且在乐图论部分以声、音、歌、舞、杂乐、五礼六门为经，以雅、胡、俗三部为纬下设众目，在细致的同时略显庞杂。《玉海》较《乐书》的进步之处在于，不但每目之前加入小序以表明倾向，同时也采取以史代论的方式表达己意，而且将音乐门分为乐、乐章、乐舞、四夷乐、乐器五目有意识地对《乐书》中的分类情况进行整合，但其不足之处是论辩部分不够，基本思想大多蕴于历史叙述之中。对此，《文献通考》则一方面采取叙、论、辩结合的方式，达到典籍、材料与个人观点的整合，从而实现历史与现实的统一。一方面对门目划分详略得当、条分缕析，既有对历代乐制以及定律标准的叙述，同时亦有对俗乐、四夷乐沿革的介绍。可以说就文本形态而言，《文献通考》的“乐考”一门各目的叙述、考证，不但较单篇论乐文字成熟，而且较《通志》、《乐书》、《玉海》中的相关部分更为明晰和系统。

在思想倾向方面，马端临亦采取较为平和的心态看待雅与俗、政与乐、文与质的关系问题，没有了以欧阳修、苏轼、陈旸为代表的文人乐论的保守，也中和了郑樵、张炎等人的激进。

[①] 《文献通考》自序，第 3 页 c。

首先，主张雅生于俗。在雅俗问题上马端临一方面同陈旸相似承认雅乐的地位，另一方面则接近朱熹的态度，以一种通变的意识看待雅与俗的关系。具体言之，在乐考门中直接引用陈旸《乐书》之内容不下百处，足见陈旸影响之重，甚至很多目次在最能体现“考订之新意”的小序中也直接引用之，如“乐器”目“金之属”不但仿效《乐书》“音”门雅、胡、俗三分的体例，将三部进行集中介绍，而且每部的小序也完全引用《乐书》内容，这种情况在“乐器”目的其它各属中都可看到。自然，陈旸浓重的“雅正”乐论倾向必然对马氏产生影响，在“金之属”俗部的序言中便称：“陈氏《乐书》曰‘俗部之乐犹九流杂家者流，非朝廷所用之乐，存之不为益，去之不为损。民间用之虽无害于事，然方响十六同为一架，杂用四清之声适足以使民之心淫矣。郑卫之音欲民之移风易俗难矣，如欲用之去四清以叶律可也。”

但是马氏的雅俗观却并非机械，这种倾向与朱熹在雅俗问题上的“通变”意识有暗合之处，在马氏看来雅与俗并非绝对，而是可以互相转化的，后世雅乐往往源于前代俗乐。在《文献通考》卷一百四十六“俗部乐”目下，马氏表明了这种思想：

> 此八音者于世甚便，而不达者指庙乐、鎛钟、鎛磬、宫轩为正声，而概谓胡部、鹵部为淫声，殊不知大辂起于椎轮，龙艘生于落叶，其变则然也。古者以俎豆食，后世易之以杯盂，古者簟席以为安，后世更之以榻案，虽使圣人复生不能舍杯盂、榻而复俎豆、簟席之质也。然则八音之器岂异于此哉？孔子曰‘放郑声’，郑声淫者，岂以其器不若古哉？亦疾其声之变耳，试使知乐者，由今之器寄古之声去其慆滥靡曼，而归之中和雅正，则感人心导和气，不曰治世之音乎？然则世所谓雅乐者，未必如古，而教坊所奏岂尽为淫声哉？当数子纷纷改制钟律，而房庶之论指意独如此，故缀其语存之以俟知音者焉。

这段话表明两点，首先，胡鹵与雅正的界限并非严格，往往以胡乐为代表的淫俗之乐是后世雅乐的初级形态，这一点与朱熹“酌古今而用之”的态度是一致的；其次，雅乐与淫乐的根本区别不在于乐器，而在于声音本身。进而，认为教坊所奏乐曲也并非都为淫声，而其现实指向当为本朝频繁的乐改行为，李照、胡瑗等人机械地企图通过改革律准而恢复雅乐，无异于刻舟求剑。与此相关，认为对《诗经》三百零五篇中雅俗的划分也并非绝对，“所谓雅乐也，盖非始于夫子”，《史记》所载孔子“皆弦歌之”的目的并非区别雅俗，而是一种普遍现象，同时马氏也不同意朱熹“郑卫桑濮，里巷狭邪之所歌”的看法，认为：“盖季子所观乐者，周乐也。使郑、卫诸诗为里巷狭邪所用，则周乐安得有之，而鲁之乐工亦安能歌

异国淫邪之诗乎？然尝因是考之，诗之被于弦歌也，不过以为宴享宾客、祭祀鬼神之用，但求之三百五篇惟周颂三十一篇、商颂五篇为祭祀之诗，小雅《鹿鸣》以下《彤弓》以上诸篇为宴享之诗，此皆其经文明白而复有序说可证者也。”[①]马氏从宴享、祭祀的实用角度而非雅与淫区别的角度看待诗歌“被于管弦”现象，淡化了历来雅俗泾渭分明的界限，也同时承认郑卫桑濮之音的存在合理性。通过上述分析，足见《文献通考》并非一味遵从成说，而往往会结合实际提出新见，从这个角度本文认为其最大的贡献并不在于对典章制度沿革的梳理，而恰在于对已有制度或说法的重新认识，当然这种认识是建立在宋代用乐实际乃至两宋乐论已有成就基础上的，因此在叙事、论事、论辩这三部分中，最有价值的应为论辩部分。

其次，主张乐无关政。从先秦《乐记》“声音之道与政通矣，故审乐以知政”开始，儒家乐论便十分重视乐与政的关系，往往将其视为一体之两面，所谓“治世之音安以乐，乱世之音怨以怒，亡国之音哀以思”是也。马端临针对这种情况提出乐与政并非绝对统一的观点，称：“然自三代以后，号为历年多施，泽久而民安乐之者汉唐与宋。汉莫盛于文景之时，然至孝武时河间献王始献雅乐，天子下太乐官常存隶之，岁时以备数，然不常御、常御及郊庙皆非雅声；至哀帝时始罢郑声用雅乐，而汉之运祚且移于王莽矣；唐莫盛于贞观、开元之时，然所用者多教坊俗乐，太常阅工人常肄习之，其不可教者乃习雅乐，然则其所谓乐者可知矣；宋莫盛于天圣、景祐之时，然当时胡瑗、李照、阮逸、范镇之徒拳拳以律吕未谐、声音未正为忧，而卒不克更置。至政和时始制大晟乐，自谓古雅而宋之土宇且陷入女真矣。盖古者因乐以观政，而后世则方其发政施仁之时，未暇制乐。及其承平之后，纲纪法度皆已具举，敌国外患皆已销亡，君相他无所施为学，士大夫他无所论说，然后始及制乐，乐既成而政已秕、国已衰矣。”[②]汉唐乃至有宋一代经常会有乱世而倡雅乐，盛世而兴俗乐的现象，这种悖论本身即说明政与乐存在一定的间离性，同时后世君主往往在四海承平之后制礼作乐，此时往往以雅乐为主，但当雅乐建设成熟之时，则会朝纲废弛，这是政与乐不能同步的深层原因。

与这种认识相关，后世执着于制准定律以恢复雅乐的努力，在马氏看来则显得十分机械且无必要，“窃尝以为，世之兴衰理乱固未必由乐，然若欲议乐必如师旷、州鸠、万宝常、王令言之徒，其自得之妙，岂有法之可传者？而后之君子乃欲强为议论，究律吕于黍之纵横，求正哇于声之清浊，或证之以残缺断烂之简编、埋没销蚀之尺量，而自谓得之，何异刻舟覆蕉、叩盘扪烛之为，愚固不知其说也”！[③]而在“历代制造律吕”一目中则表达得更为直接：“按古人言律为万事

[①] 《文献通考》卷一百四十一，第1244页c。
[②] 《文献通考》自序，第7页a。
[③] 《文献通考》自序，第7页b。

本，度量衡皆由焉。……盖四者之中议律为难，度或长或短，量或小或大，衡或轻或重，三物皆生民日用不可阙者，然以四海九州观之，未有千里而同一度量衡者也，以古往今来观之，未有千年而同一度量衡者也。盖随世立法，随地从宜，取其适于用，而初无害于事，固不必尽同也。”[①]当然，即使这两段话没有明确点出宋代情况，但本身便已经隐晦地包含了马氏对本朝历次乐改的看法，这种辨证思想是其一以贯之的主张。

自南宋以来，以朱熹为代表便潜在的存有一种对正统乐论的会通意识。如果说朱熹尚寓于理学范围内谈及这一问题的话，那么马端临则将这种意识加以普泛化，对政与乐这一儒家基本乐论范畴关系的解构，恰可证明宋末乐论已经变得更为辨证而合理。

最后，主张文质结合。儒家乐论重视雅正，崇尚乐与政通的基点都是建立在乐本身所承载意义之上，即是说乐与礼同样被看作是承载道德、礼仪、秩序的载体，因此一直以来对乐的重视偏于意义层面，即使在宋代理学家眼中也是如此，只不过将意义变为义理而已。所以从嵇康开始便开始有意识地对形式的地位进行还原，到了郑樵、张炎等人这里更是努力彰显声、音等形式因素的作用，甚至有些过犹不及。而到了宋末，马端临的主张则可看作是对上述两种倾向的调和与会通。表现为一方面对郑樵观点较为重视，[②]有“盖乐者，器也，声也，非徒以资议论而已”[③]、“声不谐不足以为乐”[④]主张。另一方面则对郑樵的形式中心论进行纠正，主张体用结合。卷一百四十一“乐歌”目 中就围绕郑樵“古之诗今之词曲也”以及“声贵说”进行讨论，提出“诗者，有义理之歌曲也”的观点，辨证地看待内容与形式关系问题，其称：

> 夹漈以为《诗》本歌曲也，自齐鲁韩毛各有序训，以说相高，义理之说既胜，而声歌之学日微矣。愚尝因其说而究论之，《易》本卜筮之书也，后之儒者知诵十翼而不能晓占法，《礼》本品节之书也，后之儒者知诵戴记而不能习仪礼，皆义理之说太胜故也，先儒盖尝病之矣。然《诗》也、《易》也、《礼》也，岂与义理为二物哉！盖诗者有义理之歌曲也，后世狭邪之乐府则无义理之歌曲也。……今训诂则家传人诵而制氏之铿锵，徐生之容，京、费之占，无有能知之者矣。盖其始也，则数可陈而义难知，及其久也则义之难明者，简编可以纪述，论说可以传授，而所谓数者一日而不肄习则亡之矣，数既亡则义孤行，于是疑儒者之道有体而无用，而以为义理之说太胜。夫义理之胜岂足以害事哉！

---

① 《文献通考·乐考四》卷一百三十一，第1172页b。

② 按，《文献通考》对《通志》的很多思想都有所承继，据笔者统计直接援引《通志》内容者有50余处。乐考中亦多有引用，常以“夹漈郑氏曰”形式出现。

③ 《文献通考·乐考三》卷一百三十，第1160页a。

④ 《文献通考·乐考四》卷一百三十一，第1172页b。

在马氏看来，义理之说太胜固然不妥，但抛弃义理则是舍本而逐末，就诗、乐的本质而言自然是文质兼备、体用合一的，只不过由于时代更迭音、声等形式因素逐渐丧失，以致后世难以尽知。这种情况下才产生“义理太胜”的偏离现象，问题本身并不在于义理，而在于形式沦丧。这段话不但恢复了义理在诗乐中的合理地位，也间接分析了郑樵等人重形轻义的原因。由此可见，《文献通考》的文质观秉承了一贯的辨证态度，如果说陈旸《乐书》是内容中心论的代表，郑樵《通志·乐略》是形式中心论代表的话，那么马端临所持观点则是两者的会通，以一种相对平和的态度看待音乐的质与形、体与用的关系，并努力弥合之，可以认为这是理论发展到成熟阶段的必然现象，从而折射出宋代乐论到了宋末已经变得辨证而合理，完成了宋代乐论经典化的过程。

不难看出，《文献通考》所主张的上述观点其本身并无开天辟地性的新意，但这恰恰符合宋代文化以平淡为主，返璞归真的总体样态，是一种洗净铅华之后的素朴，更是一种返璞归真的圆融。宋代乐论经过宋初的复古性接受，到理学思想的融入，使得乐的所指更为丰富，从而使宋代乐论获得了不同以往的新质。同时，长期的重质轻形的乐论倾向，促成了宋代乐论对形式的高扬，形式化乐论倾向的出现对传统乐论有重要扭转之功，至此宋代乐论无论在内容还是在形式层面都对前代乐论实施了超越，这也是宋代乐论的独特性所在。这种带有超越性质的乐论经历北宋时期的孕育、南宋时期的发展，到了宋末尤其是《玉海》、《文献通考》这样成熟性类书的出现，便形成了固定化的理论形态，不但对传统乐论进行了总结亦对明清乐论产生了重要影响，如果把先秦看作是中国古代乐论第一个轴心时代的话，那么将宋代视作第二个重要轴心时代并不为过，从这个意义上说，《玉海》以及《文献通考》中所表现的乐论思想和倾向便是这一轴心时代的完成之作，使宋代乐论的经典化历程迈向了圆满的终点。

第四章　俗乐兴起及民间乐论

本文前三章主要针对文人乐论和理学家乐论展开，属于显性层面，代表了整个宋代主流乐论的发展状态，事实上，主流乐论代表了一种经过抽象和筛选之后的理论形态，其与丰富的民间用乐实践及相应的民间音乐思想之间必然存在偏离。因此本章集中讨论民间俗乐的兴起、状态，以及相应的理论观点，试图兼顾雅与俗、庙堂与民间，进而使本研究更为客观。

第一节　瓦子的文化空间意义

胡仔《苕溪渔隐丛话》中引《蔡宽夫诗话》云："近时乐家，多为新声，其音谱转移，类以新奇相胜，故古曲多不存。"[①]可知宋时俗乐新声运用已相当广泛，甚至已经超过了古曲。而一种文化形态或者说音乐样式的改变其原因相当复杂，本文认为城市空间模式的改变可视为导致这种转变的重要原因。瓦子便是宋代城市空间中的重要元素，单纯的政治空间受到了瓦子这一新兴的市民空间的巨大冲击，使得传统的物理空间开始具有了隐喻性和流动性，从而变成了具有丰富内涵的"文化空间"或"想象空间"。[②]下面就瓦子的空间特性及其与俗乐兴起的关系做具体分析。

一、瓦子的兴起

"瓦子"的兴起。"瓦子"亦称为"瓦市"，"谓其来时瓦合，去时瓦解之义，易聚易散也"。[③]瓦子作为宋代城市中特殊的空间存在，形成了与庙堂分庭抗礼的文化存在模式，这也是宋代的一种独特的文化现象。瓦子形成于宋代高度繁荣的市民社会的大背景之下，元明两代仍普遍存在，是城市中重要的娱乐和商业场所，据孟元老《东京梦华录·酒楼》载："大抵诸酒肆瓦市，不以风雨寒暑，白昼通夜，骈阗如此。"[④]随着商品经济的繁荣，瓦市中所从事的活动越来越丰富，几乎可以囊括城市居民的日常生活，这在北宋社会已经初步形成，《东京梦华录》列举称："瓦中多有货药、卖卦、喝故衣、探抟、饮食、剃剪、纸画、令曲之类。"

---

① 《苕溪渔隐丛话》前集卷十六，第106页。
② 韩伟：《都市空间与文学意义生成》，《文艺理论研究》2010年第4期。
③ （宋）吴自牧：《梦粱录·瓦舍》，中国商业出版社1982年版，第166页。
④ （宋）孟元老：《东京梦华录》，中国商业出版社1982年版，第16页。

[①]而且这种自觉形成的城市空间划分在开封、洛阳、临安等重要城市中并非一处，据统计："北宋汴京的瓦子有 9 座：朱雀门外的新瓦子，潘楼街的桑家瓦子、中瓦子、里瓦子，旧曹门外的朱家桥瓦子，梁门外的州西瓦子，宝康门大街的宝康门瓦子，旧封丘门外的州北瓦子、宋门外瓦子。"[②]而到了南宋时期临安城中的瓦子仍是数量不减，城中规模较大的瓦子便有四座，为南瓦、中瓦、大瓦、北瓦、蒲桥瓦，其中北瓦最大，仅勾栏便有十三座之多，除此之外"城外有二十座瓦子，钱湖门里，勾栏门外瓦子、嘉会门外瓦、候朝门瓦、小堰门瓦、四通馆瓦、新门瓦、荐桥门瓦、菜市门瓦、艮山门瓦、朱市瓦、旧瓦、北关门新瓦、钱塘门外羊坊桥瓦、王家桥、行春桥瓦、赤出瓦、龙山瓦"。[③]由此可见，两宋时期俗文化的繁荣是有深厚的现实土壤的，如果从文学/文化的外部研究层面看待之，便可以认为宋代城市中出现"瓦子"恰对俗文化的兴起和繁荣起到了推波助澜乃至决定性的作用。正如现代西方学者詹姆逊、韦伯、福柯等人所认为的那样，空间的划分本身就意味着权利和文化的分隔，既是一种潜在的专制又是一种显性的自觉，空间的分划确定了社会秩序，也构成了社会权力和社会等级，而后者又反过来帮助形成新的空间划分。

二、瓦子的空间意义及特性

而之所以瓦子在俗文化兴起和繁荣中具有如此重要地位，在于其自身便具有自觉性、普范性和多样性的特点。

首先，瓦子是市民社会自觉形成的产物。北宋虽然是在与辽、金政治和军事的博弈中生存，但并未对经济的发展造成过多影响，北宋的主要城市都十分繁荣，城市中百姓的生活较为富足、闲适，城市的数量以及人口数量都超过了唐代，唐代中期全国范围内 10 万人口以上的城市只有 13 座，到了宋代中期，全国范围内 10 万人口以上的城市已多达 46 座，北宋城镇数量达 1900 多座，南宋也有 1300 座左右。这种背景下，城市居民无论在物质交流还是在文化诉求上都达到了空前的水平，而对适合上述需要的"市民空间"的要求自然空前高涨。本文所说之"市民空间"是相对于"政治空间"而言，后者源自日本学者平田茂树《宋代政治史研究的新的可能性——以政治空间和交流为线索》一文，其对政治空间的理解是："这里所说的空间也包含物理性的场所，更确切地说是指由皇帝、官僚、士大夫以及平民等作为政治主体的人群所形成的代表政治意志的'场'的概念……是由人创造出来的，经过人与人共同编排的种种意思沟通的过程，这一空间随即形成

[①] 同上，第 15 页。
[②] 蔡镇楚：《中国音乐诗话》，湖南师范大学出版社 2006 年版，第 181——182 页。
[③] （宋）西湖老人：《西湖繁盛录》，中国商业出版社 1982 年版，第 17 页。

了政治次序、社会秩序等社会构造。”[①]与之类似，“市民空间”的基本要素当然是人，并服从于人们生活、交流、娱乐的需要，它的物质载体是城市中的各种设施和场所。进一步，宋代城市人口开始逐渐增多，这种情况下开始对城市户口单独定等列籍，称为坊郭户。在这个意义上，“市民空间”的基本要素“人”便不仅在地理上也在制度上与农民进行了空间上的划分，与这种划分相统一，“反映市民文化生活的种种娱乐活动，也从农村分散的小规模的演出形式，走向城市，变成有固定演出场所、专业性的、规模大小不等的各种城市文艺团体……在这种情况下，城市中乃有瓦子勾栏的兴起，标志着演出场所发生划时代性的变化”。[②]

因此，瓦子作为宋代“市民空间”的重要设施和载体是在经济、政治、文化等因素综合作用下而形成的，诚如上述，市民的基本经济、交流、娱乐需要必然对原有的空间模式提出挑战，进而吁求与现实社会更为契合的城市空间，在此背景下瓦舍勾栏便应运而生。

其次，瓦子作为新兴“市民空间”减弱了身份、等级束缚，从而具有普泛性。瓦子的重要文化意义在于，在其营构的独立空间中最大限度地消解了传统的等级观念，其鲜明的俗文化特质使得普通城市居民如鱼得水，而在情感上倾向于娱乐消遣的贵族则会有意识地掩盖自己的身份，在其中体察民情或狎妓玩乐，甚至吴自牧在《梦梁录》中不无推测性的认为瓦舍最初便起源于贵族公子的游乐需要，“瓦舍者……不知起于何时。顷者京师甚为士庶放荡不羁之所，亦为子弟流连破坏之门。杭城绍兴闲驻跸于此，殿岩杨和王因军士多西北人，是以城内外创立瓦舍，招集妓乐，以为军卒暇日娱戏之地。今贵家子弟郎君，因此荡游，破坏尤甚于汴都也”。[③]而本文认为虽然瓦子兴起与上流社会的娱乐需要不无关系，但其根本原因则是市民社会自身发展的要求。因为在某种意义上瓦子不但提供了宋代社会进行狂欢的场所，而且也提供了雅俗弥合的场域。尽管在瓦子中依然存在不同分工，但这种分工则是一种消费与被消费、欣赏与被欣赏的职业差异，这也构成了宋代“市民空间”的重要特征，与崇尚“君臣父子”的“政治空间”形成了鲜明的对比，或者可以认为等级性的“政治空间”仅是宋代社会的理论预设，并不能代表真正的社会现实，而“市民空间”则充斥于宋代社会的绝大部分。“政治空间”的理论背景是被意识形态化的程朱理学，而“市民空间”的理论依据则自唐代以来的雅俗融合，前者属于文化专制，后者则是一种文化自觉，前者属于庙堂，而后者属于真实的社会。

值得提出的一点是，宋代主流社会意识本身便存在分裂性，宋代统治者自立国之初便期望用一种统一的理论对民众进行思想规约，于是被经典化的儒家思想以程朱理学的形式出现，对“天理”的推崇获得了巨大成功，所以葛兆光称：“‘一

---

① （日）平田茂树等编：《宋代社会的空间与交流》，河南大学出版社 2008 年版，第 21 页。
② 姚瀛艇编：《宋代文化史》，河南大学出版社 1992 年版，第 500 页。
③ 《梦梁录》，第 166 页。

道德，同风俗’曾经是宋代官方和士绅都讲得很多的一句话，在推进以‘道德’为中心，改变和整顿‘风俗’的文明，使国家道德伦理趋向同一，社会秩序趋向规范这一点上，皇权所象征的‘国家’与士绅所代表的‘社会’是一致的……在几百年间，由士大夫进行诠释，由经典作为依据，为都市上层人士所认同的‘文明’，作为一套生活的‘规则’，在国家权利的支持下，渐渐从中心向边缘、从都市到乡村、从上层向下层扩张开来。”[①]葛兆光从显性“政治空间”角度指出了主流意识的实现。而事实上，如果忽略宋代社会对“欲”的态度便无法实现对宋代思想体系的真正洞悉，与“一道德，同风俗”相表里的是对“欲”的节制，这也就是理学尊奉的“存天理，灭人欲”，但这一问题则较为复杂，本文认为在宋代灭“欲”仅限于形而上的伦理层面，而并未完全贯彻于日常生活之中，对“娱”（娱乐）的推重最大程度地证明了这一点，宋人并非如唐人一样放荡不羁不谙世事的玩乐，而是努力在思想与行为、理论与现实、高雅与通俗之间寻找某种平衡点，因此宋人便很好的处理了“政治空间”与“市民空间”的关系，一边尊“理”/“礼”一边享受日常生活，或者可以认为宋人的生活恰是一种更为智性的生活模式。而瓦子的出现为“市民空间”注入了活力，在其中人们抛弃了外在身份的认同，而进行着带有镣铐的舞蹈，在有限的自由场域中进行着“欲”与“娱”的“狂欢”[②]，这便是瓦子之普泛性特征的应有之意，普通民众的审美热情获得了极大调动，反过来也促进了这种“市民空间”的建构。

再次，瓦子的自觉性、普范性，必将导致艺术形式的多样性，进而弥合雅俗界限。由于在瓦子中各种人物的身份变得模糊，因此不同的审美需要便同样被尊重，这在某种程度上使得各种艺术形式得以和谐共存，在宋人笔记记载中这一点非常明显，孟元老《东京梦华录·京瓦伎艺》中便对从事各种俗演的人物进行了列举：

> 崇、观以来，在京瓦肆伎艺：张廷叟，孟子书。主张小唱：李师师、徐婆惜、封宜奴、孙三四等，诚其角者。嘌唱弟子：张七七、王京奴、左小四、安娘、毛团等。教坊减罢并温习：张翠盖、张成弟子、薛子大、薛子小、俏枝儿、杨总惜、周寿奴、称心等。般杂剧：枝头傀儡任小三，每日五更头回小杂剧，差晚看不及矣。悬丝傀儡，张金线。李外宁，药发傀儡。张臻妙、温奴哥、真个强、没勃脐、小掉刀，筋骨上索杂手伎。浑身眼、李宗正、张哥，球杖锡弄。孙宽、孙十五、曾无党、高恕、李孝详，讲史。李慥、杨中立、张十一、徐明、赵世亨、贾九，小说。王颜喜、盖中宝、刘名广，散乐。张真奴、舞旋。杨望京，小儿相扑、杂剧、掉刀、蛮牌。董十五、赵七、曹保义、朱婆儿、没困驼、风僧哥、俎六姐，影戏。丁仪、瘦吉等，弄乔影戏。

[①] 葛兆光：《中国思想史》下，复旦大学出版社2009年版，第260——261页。
[②] 按：“狂欢”一词借鉴前苏联学者巴赫金理论而来。

刘百禽，弄虫蚁。孔三传、耍秀才、诸宫调。毛详、霍百丑，商谜。吴八儿，合生。张山人，说诨话。刘乔、河北子、帛遂、胡牛儿、达眼五、重明乔、骆驼儿、李敦等，杂班。外入孙三神鬼。霍四究，说《三分》。尹常卖，《五代史》。文八娘，叫果子。其余不可胜数。[①]

可见说唱、杂剧、百戏等艺术形式同时并存，亦相互影响并融合，从而最大程度促进了俗乐的繁荣。而且在北宋中期以后，乐籍制度渐渐松动，不少官方乐工流入民间，两宋之交由于战乱影响，这种现象更为明显。同时为了礼乐建制的需要又大量吸收民间乐工和通晓音律之人，其实这在北宋中期就已经开始，仁宗景祐二年就曾“诏中外臣僚洎草泽之士，有知雅乐音律得失、测候之法者，许所在荐闻，或自言官司，将校试之”，[②]景祐三年“诏：‘比访天下善候气及晓钟律之人，未有应书者。其令所在更博求之”，[③]到了神宗朝民间俗乐已经在宫廷中十分盛行，神宗元丰元年“乙酉，上复令禁中张灯露台，妓乐皆入”，[④]而到了北宋末年宫廷的仪式用乐甚至要在开封府等州府临时调拨，[⑤]南宋时期则由临安府的衙前乐工临时充任，“绍兴年间，废教坊职名，如遇大朝会、圣节、御前排当及驾前导引奏乐，并拨临安府衙前乐工，属修内司教乐所集定姓名，以奉御前供应”。[⑥]开封府、临安府的乐工除了原有乐籍中人之外，大部分则来自民间，平时亦参与民间演奏，这样宫廷所奏乐曲以及所用乐器都无法与传统雅乐相比肩了。在这种宫廷与民间的相互影响之下，从统治者角度观之自然是对正统雅乐的极大伤害，而从民间音乐发展角度观之，则对整个宋代的音乐风格、音乐种类都起到了极大的促进作用。

而无论在野的官方乐工还是普通的民间艺人其基本的活动场所当然是在勾栏瓦肆之中，这种背景下雅乐与俗乐便实现了潜在的调和。在瓦子这种公共的“市民空间”中往往可以同时兼顾三教九流的审美品味，各种艺术形式往往能达到雅俗共赏的目的。比如在瓦子中“百戏”的演出便具有这种意味，“百戏”作为源自民间的俗乐形式自然备受普通百姓的喜爱，成为城市居民的主要娱乐方式，但与此同时它也备受皇室贵族推崇，《文献通考》载：“宋朝杂乐百戏，有踏球、蹙球、踏蹻、藏挟、杂旋、弄枪、鋺瓶、趯剑、踏索、寻橦、筋斗、拗腰、透剑门、飞弹丸、女伎、百戏之类，皆隶左右军而散居，每大飨燕，宣徽院按籍召之。”[⑦]就皇室而言，每年春、秋、圣节三大宴中也要观看百戏、杂剧，“每春秋圣节三大宴，其第一、皇帝升坐，宰相进酒，庭中吹筚篥……第二、皇帝再举酒，群臣

① 《东京梦华录》，第31—32页。
② 《续资治通鉴长编》卷一百十六，第2728页。
③ 同上，卷一百十八，第2785页。
④ 同上，卷二百八十七，第7030页。
⑤ 《宋史·乐志》卷一百二十九，第3018页。
⑥ 《梦梁录》卷二十，第176页。
⑦ 《文献通考》卷一百四十七，第1289页b。

立于席后，乐以歌起。第三、如第二之制……第四、百戏皆作……第十五，杂剧……”[①]上述材料一方面说明宋代宫廷中俗乐已占有相当比重；另一方面则从一个侧面也表明皇室贵族的审美趣味已经与百姓十分接近。在庙堂与民间徘徊的各种艺术形式势必在两者的共同作用下发生某种折中，所以如果说宫廷乐工与民间乐工的融合是导致雅俗交融的表面现象，毋宁说宫廷与民间审美倾向的趋同才是导致这一现象的根本原因。而两者融合的最理想也是最可能发生的空间当然是在瓦子之中，社会各阶层民众都能在其中体会到属于自己的乐趣和解放，从这个意义上说勾栏瓦舍便不仅仅是单纯的物理空间，更是彰显宋代社会以及文化复杂性的意义空间。

三、瓦子与俗乐兴起之关系

所谓俗乐，与雅乐相对，是“古代与民间音乐、外来音乐和散乐（百戏）的泛称”。[②]据《文献通考·乐考》之“俗部乐”载：“自周陈以上，雅郑淆杂而无别，隋文帝始分雅俗二部，至唐更曰部当，凡所谓俗乐者二十有八调。……（元帝）更置左右教坊以教俗乐……自教法曲于梨园。”[③]可知雅俗乐自唐代以后更加泾渭分明，并由专门机关加以管理。而且俗乐本身便是一个历史概念，不同时代其内涵会略有不同，沈括《梦溪笔谈》称：“自唐天宝十三载（754），始诏法曲与胡部合奏，自此乐奏全失古法，以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴乐。”[④]即在唐代将先秦古乐视为雅乐，汉魏六朝音乐为清乐，唐时南方的一些民歌之中尚存清乐余续，而燕乐则是融合四方少数民族音乐风格而形成的音乐形式，受北方音乐影响较深，主要以西凉乐和龟兹乐为主，所用乐器包括琵琶、筚篥、笙、笛、羯鼓等，隋唐以后燕乐渐渐成了俗乐的主流，并直接促进了唐宋曲子词的产生。事实上，唐宋教坊中的主要音乐形式便是燕乐，并且施用的场合也较多，包括仪节、宴饮甚至是祭祀，并且教坊乐逐渐向民间渗透，“京中饮妓，籍属教坊。凡朝士宴聚，须假诸曹署行牒，然后能致于他处，惟新进士设有顾吏故，便可行牒追。其所赠之资，则倍于常数”。[⑤]随着乐籍中人在民间活动的频繁，势必对民间音乐产生影响，其所演奏之音乐便构成了民间俗乐的重要成分。

下面解决的问题是，既然瓦子在宋代社会地位如此重要，其与俗乐兴起和繁盛的关系为何？不可否认，瓦子的出现使宋代社会的空间模式不同于以往任何朝代，唐代以前虽然在城市中也存在普通民众日常娱乐的场所（如庙会），但都处

---

① 《宋史·乐十七》卷一百四十二，第3348页。
② 《汉语大辞典》，汉语大辞典出版社1990年版，第1408页。
③ 《文献通考·乐考十九》卷一百四十六，第1282页a——b。
④ 《梦溪笔谈》卷五《乐律一》，第38页。
⑤ （唐）孙棨：《北里志序》，转引自（明）陶宗仪《说郛三种》卷七十八，上海古籍出版社1988年版，第3610页。

于零散且不自觉的状态，没有像宋代一样自发形成一种约定俗成的独立空间，且娱乐主体开始向普通百姓滑移，“拿文艺来说，如果说在安史之乱以前，唐代的文艺是贵族文艺占绝对统治地位，但这以后，市民文艺却逐渐抬起头来了”。[①]诚如上述，瓦子一方面是地理空间，但更是一种文化空间，之所以有如此转换，其深层机制在于城市居民一旦步入其中便会借助想象形成一种共同的文化认同，美国学者本尼迪克特·安德森“想象共同体”概念似可以解释这一现象，因此瓦子在深层领域又成了一种想象空间。所以由此带来的空间模式的改变势必导致文化形态的变革，内涵相对复杂的俗乐便成了这种文化形态变革的重要符码，由于瓦子具有自觉性、普泛性、多样性的特点，导致身处其中的俗乐与传统雅乐以及外来胡乐的界限变得模糊，从而促进了俗乐的繁盛并使其内涵更为充盈，正如有的学者所指出：“这个时期（宋元），城市经济的繁荣，勾栏、瓦肆的兴盛，以及渤海、契丹、女真、蒙古等少数民族大量内徙，适应了宦官、士绅和广大市民的娱乐需要，在城市里除教坊大乐及琵琶、羯鼓、杖鼓、方响、琴等传统器乐和乐器仍继续发展外，还产生了一大批新的汉族与少数民族器乐和乐器。拉弦乐器有胡琴，弹拨乐器有三弦、双韵、十四弦、渤海琴、葫芦琴、火不思，吹奏乐器有夏笛、小胡笛、鹧鸪、duo圣、七星，打击乐器有云锣。”[②]

现代研究表明，从城市空间角度对文化现象进行研究是一种行之有效的文化研究方式，这种研究打破了孤立的政治学、经济学、环境学的外部研究模式，以更为浑融的视角看待文化的发展和变革，而自从春秋、战国时代城邦开始产生之后，中国文化发展的主要动力和肇始点便没有离开过士族聚集的城市，宋代社会尤其如此，从张择端《清明上河图》所描绘的城市生活的繁富图景不难推测出宋代城市在民众生活中的主导地位，相应的，其对整个宋代文化（当然包括音乐）的作用自然十分巨大。因此从城市空间的角度看待瓦子对宋代俗乐发展的影响将是一种全新视角。

第二节　主流与民间的背离及原因

如果宋代文人、理学家从维护文统、道统的角度努力追求文化以及乐论的高雅性和系统性的话，那么这种追求并未在民间形成风尚，或者说在追求深度与消解深度之间文人、理学家与普通民众正好走向两极。这恰是宋代文化乃至音乐思想中不同以往的特出之处，由此宋代社会由广到狭存在种种背离。

[①] 张庚、郭汉城：《中国戏曲通史》（上），中国戏剧出版社 1980 年版，第 31 页。
[②] 吴钊、刘东升：《中国音乐史略》，人民音乐出版社 2003 年版，第 182—183 页。

一、主流乐论与民间音乐思想的合离

民间音乐思想应划分几个时期，北宋时期承继五代娱乐风尚，虽然庙堂之上崇尚雅正，而在民间则主要以娱乐为主，情况并不复杂。而南宋时期的民间音乐思想则表现为两种倾向，一种是明显的战斗性，另一种则是感伤性。

就战斗性而言，这在南宋初期表现最为明显，很多民间乐人乃至失意文人往往以民歌、说唱音乐、戏曲音乐的形式表达思想，如湖南醴陵士人便有诗云："失淮失蜀失荆襄，却把江南寸寸量。一寸纵教添一丈，也应不是旧封疆。"[①]另外还有很多南渡词人也在词作中表达这种情绪，如黎廷瑞《八声甘州·金陵怀古》：

> 恨巨灵，多事凿长江，消沉几英雄。恨乌江亭长，天机轻泄，说与重瞳。更恨南阳耕叟，撺掇紫髯翁。一弹金陵土，战虎争龙。　　杯酒凤凰台上，对石城流水，钟阜诸峰。问六朝陵阙，何处是遗踪。后庭花，更无留响，渺春潮、残照笛声中。悲欢梦，芜城杨柳、几度春风。

虽然由于材料所限，今人不能一览该词词谱，但透过上片"恨"、"恨"、"更恨"三词的连用不难看出作者悲愤之情绪，另外从音韵角度看"恨"属仄声字，节奏上与作者情绪相得益彰，"阳声字多则沉顿，阴声字多则激昂，重阳间一阴，则柔而不靡，重阴间一阳，则高而不危"。[②]所以可以想象该词在音乐节奏上肯定应是以悲愤、激昂为主导的。同样的词作还有"闻道中原遗老，常南望，翠葆霓旌。使行人到此，忠愤气填膺。有泪如倾"（张孝祥《六州歌头》）、"试看百二山河，奈君门万里，六师不发。阃外何人，回首处、铁骑千群都灭"（胡世将《酹江月》）、"旅枕元无梦，寒更每自长。只言江左好风光，不道中原转凄凉"（吕本中《南歌子》）、"铁马红旗寒日暮，使君犹寄边城。只愁飞诏下青冥。不应霜塞晚，横槊看诗成"（周紫芝《临江仙》）等等，如此慷慨的语句必将与充满战斗性的音乐节奏相配合，而这种音乐形式恰恰表现了南渡之初笼罩整个社会的悲愤情绪，而且在民间戏曲音乐中也有同样情况出现，张知甫在《可书》中有如下记载："金人自侵中国，惟以敲棒击人脑而毙。绍兴间，有伶人作杂戏云：'若要胜金人，须是我中国一件件相敌，乃可。且如金国有粘罕，我国有韩少保；金国有柳叶枪，我国有凤凰弓，金国有凿子箭，我国有锁子甲；金国有敲棒，我国有天灵盖。'人皆小之。"[③]又曾慥《乐府雅词》还录有一大曲，名为《道宫薄媚》（西子词[④]），全曲"冤愤刻肝脾"，以史喻今，现节录其"第四催拍"如下：

---

① （清）张宗橚辑：《词林纪事》卷十八，上海古籍出版社 1998 年版，第 945 页。
② 周济：《宋四家词选》，转自朱自清《朱自清说诗》，上海古籍出版社 1999 年版，第 202 页。
③ 转自王国维：《宋元戏曲史》，百花文艺出版社 2002 年版，第 19—20 页。
④ （宋）曾慥：《乐府雅词》卷上，四部丛刊初编缩本，第 437 册，第 8 页下。

耳盈丝竹，眼摇珠翠，迷乐事，宫闱内。争知渐国势陵夷。奸臣献佞，转恣奢淫，天谴岁屡饥。从此万姓，离心解体。越遣使阴窥虚实，蚤夜营边备。　　兵未动，子胥存，虽堪伐尚畏忠义。斯人既戮，又且严兵卷土赴黄池。观釁种蠡，方云可矣。

虽然王国维认为如《薄媚》（西子词）之类节而用之且为叙事体的片段只能算作“歌舞戏之一种”，尚不足以称为戏曲。但其毕竟配乐歌唱，足可窥见南宋初期戏曲音乐之概貌。此类戏文据王国维先生《宋元戏曲史》考证尚有许多，大多抨击时政，表达对苟安一隅以及奸佞之臣的讽刺。

而与这种相对激烈的民间音乐趋势不同，此时的主流乐论倾向并未受此影响，而是仍沿着北宋文人乐论雅正、中和的方向发展，很少有单篇且有所突破的乐论文章出现，多是类书性质的总结，但基本指导思想的先进程度则根本无法与后来的《玉海》和《文献通考》相比肩。这些书籍包括曾慥《类说》（绍兴六年）、鲖阳先生《复雅歌词》（绍兴十二年）、江少虞《事实类苑》（绍兴十五年）、曾慥《乐府雅词》（绍兴十六年）、叶廷珪《海录碎事》（绍兴十九年）等，其中曾慥《类说》六十卷是对历代图书内容的节录，“大都遗文僻典”且“博约兼资”，与音乐相关的内容分散于对各部著作的节录中，涉及各种乐事逸闻的记载，对乐曲、乐器沿革的叙述等等，其另一部著作《乐府雅词》是对宋代雅词的汇集，虽《乐府雅词》中收录了《道宫薄媚》（西子词）这样具有战斗性的大曲，但“是编皆辑宋人之词”（四库提要），且以“雅词”名之，足见其整体上仍以“雅正”为主。江少虞的《事实类苑》“征采极为浩博”（四库提要语），主要以记载有宋一代“遗文逸事”为主，与音乐相关部分为卷十八“典礼音乐”、卷十九和二十为“典礼音律”。所载内容与文献通考相类，以史为序、以类相从，但史实居多而少论述，其在自序中称：“于每门之末，不敢断以己意。”[①]因此理论性不高。在这些著作中记载较有特色者当为叶廷珪《海录碎事》，叶氏自序该书“为门百七十五”，而现在所存四库本为十六部，凡五百八十四门，在“音乐部”下分乐门（附舞门）、乐制门、夷乐门、乐器门、琴瑟门、笙箫门（附筝门）、鼓笛门、琵琶门、歌舞门、啸门、乐人门（附百戏门）、歌曲名门，所记内容较为简略，多属笔记札记性质，非以追根溯源考证为主，属于“信手录之”、“摘裂章句”所得，但多为“未经前人文字中用”性质。另在“文学部下”列有乐府门，将其与诗门和赋门相并列，杨晓蔼从声诗角度认为：“既然将‘乐府’归入《文学部》，而将‘歌曲’归于《音乐部》，还专门设立《歌曲名门》，显然二者的区别在于当时是否入乐歌唱了。”[②]但另一方面也表明了叶氏仍然坚守传统雅正观念，即乐府被目为高雅一极，而归入文学部，而对歌曲则采取暧昧态度，将其放入音乐部中，因为歌曲名门下

[①] （宋）江少虞：《事实类苑》序，文渊阁四库全书本，第874册，第3页下。
[②] 《宋代声诗研究》，第300页。

所列多为民间歌曲。虽然《海录碎事》仍是偏于事实记载而少作者理论建树，但从其基本分类上也可看出其指导思想的保守性。而诸如此类的南宋著述并未在所录内容上同民间思想保持一致，仍然属于纯粹的本体性记述，甚至对俗乐的兴起都不屑一顾，更遑论其民间性和现实性了。

南宋民间音乐思想的另一种倾向则以感时伤逝为主，不妨以南宋杨炎正《水调歌头·把酒对斜日》[①]作形象说明：

> 把酒对斜日，无语问西风。胭脂何事？都做颜色染芙蓉。放眼暮江千顷，中有离愁万斛，无处落征鸿。天在阑干角，人倚醉醒中。　　千万里，江南北，浙西东。吾生如寄，尚想三径菊花丛。谁是中州豪杰？借我五湖舟楫，去做钓鱼翁。故国且回首，此意莫匆匆。

按照施议对先生观点，尽管词与乐的关系在两宋时代略有变化，但总体上南宋时期唱词之风依然盛行，“认为南宋之后，词乐失传，社会上不再有可歌之词，宋亡词亦亡，或者认为，南渡后，词‘已到了奄奄一息的地步’都是不符合历史真实的”。[②]由此可知，南宋时期词仍是与音乐相配合的，而南渡之后的很多文人流落民间，其词作充满如杨炎正一样的感伤情绪，而词的感情基调与音乐的整体风格又是彼此呼应的。此时的南曲戏文虽然源于北宋时代的民间曲子，但感情基调也已经产生了很大变化，北宋杂剧音乐风格略带粗犷之风，而南戏则开始变得细腻缠绵，南宋度宗时，“王焕戏文，盛行于都下”。[③]如刘埙云：“至咸淳，永嘉戏曲出，泼少年化之，而后淫哇胜，正音歇。”[④]南音较为柔婉，自然被目为“淫哇”，此评价的依据是较为雅正的北宋曲风。现存《赵贞女蔡二郎》、《王焕》、《张协状元》等百余曲南戏曲目，其总体曲风都是如此。南宋中期以后社会音乐的指向由社会返归了自身，即使同样是娱乐，也在娱乐背后透出凄凉。

因此南宋后期的民间音乐思想发生了由外向内的转变，也由功利主义向无功利转变，民乐的风格由现实变得浪漫。民间音乐思想在内容指向上与主流乐论存在偏差，偏于实用而忽略本体。但两者也并非完全没有交叉，即在形式角度都重视音律和谐，而且表现出主流乐论向民间思想倾向同一的趋势，即北宋时期如欧阳修、梅尧臣等人追求语词与雅正之乐的和谐，而到了南宋随着朱熹、李清照等人的倡导在理论层面也承认新声的合法地位，所以主流乐论所倡导的音律和谐的内涵便也包含新声在内，这是宋词用乐方面十分巨大的进步，且与民间词乐、戏曲音乐、说唱音乐的盛行不无关系，民间通俗艺术的自由形式对主流乐论观念的

---

① （宋）杨炎正：《西樵语业》，文渊阁四库全书本，第1488册，第206页上。
② 《词与音乐关系研究》，第96页。
③ （元）刘一清：《钱塘遗事》卷六《戏文诲淫》，文渊阁四库全书本，第408册，第1000页上。
④ （元）刘壎：《水云村稿》卷四《词人吴用章传》，文渊阁四库全书本，第1195册，第371页上。

调整起到了至关重要的作用。事实上，两宋之际民间音乐本是较为发达，已经突破了传统音乐限制，时人目为新声，王灼《碧鸡漫志》"歌曲拍节乃自然之度数"一节云："古今所尚，治体风俗，各因其所重，不独歌乐也。古人岂无度数？今人岂无性情？用之各有轻重，但今不及古耳。今所行曲拍，使古人复生，恐未能易。"[①]

对此张炎在《词源》中更是承认词的创作应顺时而变，不应一味执迷古音、古法，其在《音谱》一节便说："先人晓畅音律，有《寄闲集》，旁缀音谱，刊行于世。每作一词，必使歌者按之，稍有不协，随即改正。曾赋《瑞鹤仙》一词云：'卷帘人睡起……'此词按之歌谱，声字皆协，惟扑字稍不协，遂改为守字，乃协。始知雅词协音，虽一字亦不放过，信乎协音之不易也。又作《惜花春起早》云'琐窗深'，深字不协，改为幽字，又不协，改为明字，歌之始协。此三字皆平声，胡为如是？盖五音有唇齿喉舌鼻，所以有轻清重浊之分，故平声字可为上入者，此也。听者不知宛转迁就之声，以为合律，不祥一定不易一谱，则曰失律。矧歌者岂特忘其律，抑且忘其声字矣。述词之人，若只依旧本之不可歌者，一字填一字，而不知以讹传讹，徒费思索。当以可歌者为工，虽有小疵，亦庶几耳。"[②]由此便知，无论王灼还是张炎都以一种十分通脱的态度看待歌曲、词乐中的字词配合问题，表面看来他们对执迷古法的配合方式不予承认，而实质的指导思想仍与古相类，即都在努力追求曲辞形式的和谐，词和曲作为具有民间色彩的新兴艺术形式，自然不能适用于传统的歌诗之法。在重视形式和谐这一点上，张炎、王灼甚至李清照等南宋理论家是受到民间蓬勃的音乐现实以及乐曲状况影响的，这也是主流乐论与民间音乐倾向一次难能可贵的融合。

但除了上述形式上的共性之外，两者更多的是相互背离，甚至可以认为这种背离占据主导地位。具体言之，两者存在以下几种背离：首先，对乐学和律学本身的研究已经绝迹，民间音乐研究更是如此。尽管北宋时期社会频繁的议乐、定律略显琐屑，但也从另一个层面对乐律的发展起到了推动作用。而南宋则绝少这方面的言论，大晟府从徽宗崇宁四年[③]建立到宣和七年[④]灭亡之后，宋代有组织的音乐演出和研究便宣告结束。自此除了南宋王灼、张炎、李清照等人关注词乐（当时已被视为雅乐）理论之外，乐论几乎无人问津，而对各种民间音乐的乐律学研究更是绝迹；其次，南宋俗乐有很强的现实性，但王灼、张炎、李清照等主流乐论家并未对此进行观照，更遑论朱熹、真德秀等理学家了；再次，由于材料所限，本文尚无法搜集到南宋民间艺人的专门性论乐文字，但笔者目前所见民间乐论没

[①]《碧鸡漫志校正》，第29页。

[②] 张炎：《词源》，转自《词话丛编》第256页。

[③] 按《大晟乐记》云："以崇宁四年八月庚寅，按奏于崇政殿庭，……乃赐名曰《大晟》，置府建官，以司掌之。"据（宋）李攸：《宋朝事实》卷十四，从书集成本，第224页。

[④] 按：《宋会要辑稿》云："(宣和)七年十二月二十二日，诏罢大晟府并教乐所。"据（清）徐松辑《宋会要辑稿》，中华书局1957年版，第2872页。

有固定的形态和系统，故本文只能从具体词作、戏曲作品中试图窥得基本的音乐倾向，没有连贯性和系统性可言。而相比较来看，南宋主流乐论尽管没有北宋时期繁富，但却有较固定的形态，同时相对具有系统性。这一点上文已经涉及，不赘述。由此，从形态学角度看南宋乐论仍属于文人乐论和理学家乐论并立的模式，民间乐论或称为民间音乐思想被历史性地淹没掉了。

不可否认，由于乐论属于艺术本体研究，不仅需要相应的创作实践积累，甚至也需要丰厚的学养，这些都是民间艺人很难达到的。比如当时出现了“书会先生”，时人称为“京师老郎”，“这些书会先生是以写作各种形式的脚本，如话本、剧本、曲词等为职业的。他们和以前的诗人们不同的地方就在于靠这件事情吃饭”。[①]由于书会、社会等团体的出现，导致民间各种艺术创作十分蓬勃，但这些民间艺人并未进行创作总结和提升，充其量只能称之为“匠”。在他们的作品中今天能够获得的多是“由音乐表达之思想”，而非“音乐之思想”，所以不能混淆。

那么，下一个问题是，主流乐论与民间思想相背离的深层机理为何？本文认为这种背离源于两宋社会物质与精神的背离以及音乐、乐论发展的自身规律（即乐统的重建）。

二、物质与精神的背离

两宋的市民社会相当繁荣，北宋以“奢侈长人精神”[②]为基本心态，从宫廷到民间无不如此，司马光就曾上书指出：“宫掖之所尚，则外必为之；贵近之所好，则下必效之，自然之势也。是以内自京师士大夫，外及远方之人，下及军中士伍，畎亩农民，其服食器用比于数十年之前，皆华靡而不实矣。向之所有，今人见之皆以为鄙陋而笑之矣。”[③]甚至遭受兵戈之祸的南宋也是如此，如耐得翁《都城纪胜》所言：“自高宗皇帝驻跸于杭，而杭山水明秀，民物康阜，视京师其过十倍矣。虽市肆与京师相侔，然中兴已百余年，……太平日久，前后经营至矣，辐辏集矣，其与中兴时又过十数倍也。”[④]虽此书有粉饰太平“欲以富盛相夸”[⑤]之嫌，但管中窥豹，足见一般。除此之外，两宋的文化娱乐环境亦是相当宽松，《东京梦华录》复载：“夜市直至三更尽，才五更又复开张。如要闹去处，通晓不绝。”[⑥]这种开放程度是宋代以前各个朝代都未达到过的。如此良好的物质环境和娱乐环境，为民间艺术的繁荣提供了绝佳条件。同时市民阶层经济地位的上升也对原有的等级划分形成了威胁，在社会中形成了士庶百姓与王宫贵族竞相嬉乐的局

---

① 《中国戏剧通史》（上），第43页。
② 《东京梦华录》序，第1页。
③ 《续资治通鉴长编》卷一百九十六，第4759页。
④ （宋）耐得翁：《都城纪胜》序，中国商业出版社1982年版，第1页。
⑤ 《四库全书总目提要》卷七十《都城纪胜》提要，第968页。
⑥ 《东京梦华录》，第22页。

面。

而如此繁荣的社会局面并未在精神领域获得共鸣。宋代理学家自二程之后，大多以“灭人欲而存天理”为基本思想指导，南宋朱熹在“欲”的问题上较为复杂，虽然承认“人欲中自有天理”，[①]但此处的人欲是指最基本的生理需要，如果超过这个限度便性质改变，“饮食者天理也，要求美味，人欲也”。[②]所以总体上朱熹对“欲”尤其是基本生理需要以外的“欲”是持否定态度的，所谓：“圣贤千言万语，只是教人明天理，灭人欲。”[③]其后以朱熹为代表的南宋理学虽然经历了庆元党禁，甚至陆门后学如杨简等人的攻击和改造，但并未对程朱一脉之思想进行根本颠覆，在朱子后学陈淳、黄榦等人的不断标举之下，理学思想逐渐被推广开来。而到了理宗时期，真德秀、魏了翁两位朱门后学对朱子思想的意识形态化起到了决定性作用，何俊在《南宋儒学建构》中称：“朱学之被钦定为正统，并不是一朝一夕之功。大而言之，是南宋儒学之涓流成海；小而言之，则是庆元党禁以后儒家学者因势利导的结果。其中，真德秀与魏了翁起到了重要的作用。”[④]事实上二人理论却是对心、性、情以及三纲五常的进一步总结，对朱子之学有总结之功而无发扬之效，甚至有些思想较朱熹还略显保守。以乐言之，如上章所述，朱熹乐论虽仍未脱离雅正体系，但可贵之处在与能以一种通变的精神看待俗乐以及外来音乐，而身在朱熹之后的真德秀则远不及此，其对琴曲情有独钟，并十分赞同北宋欧阳修“淳古淡泊”的琴论思想，感慨称：

> “琴之为技，一至此乎！”其后官于都城，以琴来谒者甚众，静而听之，大抵厌古调之希微，夸新声之奇变，使人喜欲起舞，悲欲涕零，求其所谓淳古淡泊者，殆不可得。盖时俗之变，声音从之，虽琴亦郑卫矣。屈子有言：“览椒兰其若兹兮，又况揭车与江蓠！”琴犹如此，则凡世俗之乐日沦于郑卫而不可禁者，固其所也。[⑤]

真德秀对当时习琴之人对新声的推崇是不屑一顾的，认为时代风俗的世俗化也使得琴乐这一本来高雅的艺术发生了质变，甚至以郑卫之音目之。可见，真德秀思想中的雅正传统是根深蒂固的，对新声形式上的变化以及艺术上的感人效果都不予肯定，甚至已经明显看到古音“听者欲睡”，新声“喜不知止”，仍然“我琴可破，志不可徙”。这种盲目为了维护师统、道统而为之的艺术论调很显然是倒退的，与南宋丰富的民间音乐实践显然是相悖的。如果说朱熹乐论努力向百姓世俗生活落实的话，那么南宋的朱子后学尤其是真德秀理论则表现为又一轮的形上提

---

① 《朱子语类》卷十三，第224页。
② 同上。
③ 同上，卷十二，第207页。
④ 何俊：《南宋儒学建构》，上海人民出版社2004年版，第338页。
⑤ 《西山先生真文忠公文集》卷二十七《赠萧长夫序》，四部丛刊初编缩本，第270册，第420页上。

升。但这种提升本身仅限于抽象的理论推演和号召，并不是真正对音乐实际观察和研究的结果，仅仅是以一种先入为主的方式勉力为之。

就南宋乐论而言，则表现出一种较为复杂的现象，即对民间音乐的态度呈马鞍形发展态势。具体言之，南宋初期对俗乐态度较为宽容，中期较为保守，而南宋末则又归于宽容。上面所提真德秀乐论发生于南宋中期，不再赘述。而南宋初期乐论除了朱熹、郑樵带有雅俗通变意识的主张之外，杨万里的乐论也表现出一种会通意识。与杨万里关心民瘼的总体思想倾向一致，其对民间艺术尤其音乐的认识也较为贴近现实，他认为“欣然之心”是百姓欣赏艺术乃至接受儒家圣教的前提，“欣然以启，而后圣人之道有以投”、“欣然之心一动，则圣人之道有不动而行，不挽而进，不嘘而高，不引而深者矣”。[①]如果用今天理论术语概括的话，“欣然之心”便是审美主体的接受心境，以此心境观照外物，往往会达到寓教于乐的效果。从这种认识出发，杨万里便对民间音乐的看法较为客观，十分重视当时社会中“声”的作用，其在《乐论》中称：“今夫金石丝竹，八物之善鸣，此其于吾道何与焉？而圣人之经继礼以乐者，何也？人有幽忧而不乐者，散之以啸歌。有所郁结而不平者，销之以管弦。声之入人心易也。然则天下欣然之机，不寓于八物之质，而寓于八物之声也。”[②]尽管杨万里仍然没有完全摆脱儒家正统乐论雅正观的影响，甚至受到宋代“淡和”音乐思想的浸染，但毕竟在其乐论中表现出了对当时八音之声的重视。而且与朱熹相似并不是教条化地看待儒家圣人之声，因为一直以来宋人多认为儒家圣人所欣赏的音乐便是绝对之雅乐，其实这是一种僵化的思维模式，因为先秦儒家评定雅俗的标准是从音乐效果角度出发的，所谓雅乐是能给人带来教育并是内心平静的音乐，而并非单纯从形式角度判断之。杨万里认为当时的民间音乐也可以起到这种作用，所谓：“使听之者心悦，悦之者心愉，必有涣然而悟，犁然而契者矣！”当然杨氏之“悟”的所指当然没有脱离孔孟之道，但不论如何其对当时之“声”有如此态度确是难能可贵。除了南宋初，另一个乐论观点较为透脱的时期是南宋末年。度宗、恭宗、端宗乃至最后的卫王时代南宋王朝偏安一隅、自欺欺人的梦想受到了女真民族的彻底毁灭，自理宗之后十五年间，南宋社会进入了政治和经济上的末期。在此情况下，主流思想的控制变弱，反而使得音乐尤其是民间音乐获得了一定程度的发展，相应的乐论主张也就较为客观并符合现实。其中最能说明问题者，当属王应麟和马端临无疑。二人都生活于宋末元初（王应麟略早），而《玉海》与《文献通考》所载内容的下限均止于南宋末年，两书相关部分虽以记载有宋一代的音乐制度为主，但其《音乐门》和《乐考》的内容也从侧面反映了当时的音乐实践，尤其从二书对古乐与现实俗乐的通变态度上亦可见宋末对民间音乐的态度已经十分宽容，本文在上一章已作说明，不赘述。

[①] 辛更儒笺校：《杨万里集笺校》卷八十四《乐论》，中华书局2007年版，第6册，第3368页。
[②] 同上，第3369页。

由此，不难看出两宋无论是主流还是民间对俗乐的态度除了本身存在差异性之外，民间音乐无论在实践还是在基本倾向上都表现出与民众生活和审美需要高度一致的态势，只有非民间的主流乐论会随着时代众多因素的影响表现出复杂的倾向。在乐论领域，物质与精神的背离在宋代的基本状况如下：

	物质	精神	主流乐论	民间倾向
北宋	繁荣	保守	保守	开放
南宋初期（建炎至庆元）	衰落	活跃	开放	开放
南宋中期（嘉泰至景定）	繁荣	保守	保守	开放
南宋后期（咸淳以后）	衰落	开放	开放	开放

由此可知，首先社会的物质发展程度与主流乐论存在背离，往往物质的繁荣与时代精神以及主流乐论的保守相并存，反之亦然；其次主流乐论与民间音乐倾向的背离，正好同物质与精神的背离呈现相反的态势，呈反向同构关系。再次主流乐论、民间倾向与物质、精神之间的反向同构关系并非存在绝对的因果制约性，表现为民间音乐倾向具有自身的发展规律，受时代诸多因素影响，但并非绝对。而之所以存在上述种种不同，另一个或进一步的原因是音乐、乐论内部发展的规律使然，由此，下面将探讨宋人乐统观的分化和重建。

三、“乐统”的重建与分化

宋型文化与以前各朝的文化形态的显著区别在于开始从体系化角度努力形成文化自足体。汉至隋唐时期以兼收并蓄为主，尚“博”与“和”，相比较而言宋型文化则开始以构筑固定的文化模式为主，尚“约”与“简”，所以宋型文化实际上是一个“由博返约”的文化形态。台湾学者傅乐成先生认为在宋代“各派思想主流如佛、道、儒诸家，已趋融合，渐成一统之局，遂有民族本位文化的理学的产生，其文化精神及动态亦转趋单纯与收敛。南宋时，道统的思想既立，民族本位文化益形强固，其排拒外来文化的成见，也日益加深”。[①]维护文化自足体的努力必然要对文化中存有的很多内容和分支进行梳理并归类，最终加以体系化。而这一过程实质上就是营构和重建文化之“统”的过程。“理学”内部的诸多纷争乃至最终确立可视为对“道统”的重构；文学在复古与革新之间的徘徊可视为恢复“文统”的努力；而雅俗乐此消彼长以及朱熹之后《玉海》、《文献通考》的出现可视为重建“乐统”的尝试。

宋代乐论从形式化发展为经典化过程实际上也是古代乐统逐渐瓦解并重建“乐统”的过程。燕乐、胡乐以及民间各种俗乐一直都与雅乐系统并行不悖，并

[①] 傅乐成：《唐型文化与宋型文化》，《唐代研究论集》第一辑，台北新文丰出版股份有限公司 1992 年版，第 278 页。

随着历史的发展呈现逐渐同化的趋势，但无论哪个朝代都没有像宋代这样从“乐统”的角度审视两者关系。因此本文认为导致主流乐论与民间音乐思想分立的内在原因当与宋代重建“乐统”的努力密不可分。宋代建国之初太祖、太宗就努力恢复音乐的雅正传统，史料中的最早记述应是建隆三年大臣窦俨的一次进谏，称：“三王之兴，礼乐不相沿袭。洪惟圣宋，肇建皇极，一代之乐，宜乎立名。禋享宴会乐章，固当易以新词，式遵旧典。”[①]从其内容可知，主张沿袭儒家先圣的礼乐传统和仪式规范，即使略作调整但必须“式遵旧典”，而这四个字恰可以概括北宋时期的整个官方议乐行为。《宋史·乐志一》载：“有宋之乐，自建隆讫崇宁，凡六改作”，[②]不论是太祖朝的和岘，仁宗朝的李照、阮逸、胡瑗，神宗朝的杨杰、范镇、刘几，哲宗朝的范镇、司马光，还是徽宗朝的魏汉津，对乐制不断讨论的目的即是复归儒家音乐正统，尽管北宋历次乐议都未有长期结果但恢复乐统努力是值得肯定的。南宋初期，战乱导致无暇顾及“乐统”，“高宗南渡，经营多难，其于稽古饰治之事，时靡遑暇”。[③]而且为了表现对靖康之难的警醒，实行乐禁，直到绍兴十二年才结束，“属靖康之变，天下不闻和乐之音者一十有六年。绍兴壬戌诞敷诏音，驰天下乐禁”。[④]南宋的官方音乐活动直到绍兴合议之后才重新开始复兴起来，而且由于金人的不断骚扰，所以整个南宋王朝的官方议乐活动几乎绝迹，雅乐体系受到严重破坏，各种仪式用乐所需乐工只能临时从州府或民间调拨。

但恢复“乐统”的努力无论在北宋时期还是在南宋时期都遇到了民间俗乐的强力干扰。对此许之衡先生称：“宋代乐曲，沿唐代燕乐而来。虽创作者如和岘、李照之流，多思复雅乐以矫之，然终于不成。故盛行者，仍以燕乐占多数也。”[⑤]杨荫浏先生亦认为：“到了宋代，民间的曲子，得到了更多文人的注意。仅就模仿民间曲子的形式而写作歌词的知名词人看来，已有二百多人；仅就他们所根据的词牌看来，已有八百七十个以上。……民间不断创作歌曲，文人所可据以模拟的歌词形式也就愈来愈多样。所以，在文学史方面所见到的词创作的繁荣，在音乐史方面，应该视为由民间歌曲创作的繁荣所导致的一种结果。”[⑥] 而且宋代民间俗乐已经渗透到了帝王生活之中，太祖建隆二年“上御明德门观灯，宴从臣，江南、吴越使皆与焉。楼前设灯山火树，露台张乐，陈百戏。外国客各献本国歌舞，遂赐以酒食”，[⑦]太宗雍熙元年“十二月癸未，召京城耆耋百岁以上者凡百许人至长春殿，上亲加慰抚。……壬辰，立德妃李氏为皇后。丙申，大酺，集开封

---

① 《续资治通鉴长编》，第 11 页。
② 《宋史》卷一百二十五，第 2937 页。
③ 《宋史·乐五》卷一百三十，第 3029 页。
④ （宋）鲖阳居士：《复雅歌词序》见于宋·谢维新《古今合璧事类备要外集》卷十一，文渊阁四库全书本，第 941 册，第 511 页。
⑤ 许之衡：《中国音乐小史》，台湾商务印书馆 1965 年版，第 163 页。
⑥ 《中国古代音乐史稿》，第 282——283 页。
⑦ 《续资治通鉴长编》，第 37 页。

府及诸军乐人，自丹凤门前至朱雀门，东西凡数里，迁四市货殖，五方士女大会，作山车、旱船，往来御道，为鱼龙曼延之戏，音乐杂发，观者阗咽”，[①]而北宋其它帝王大多如此，不一一列举。由上可知，宋代恢复“乐统”的努力从根本上便存在极大障碍，但是宋代文化又是一种极其自律的文化，维护文化自足体的目标使宋代乐论尤其在北宋阶段进行了硬性的文化清洗和提纯。以一种强力、刻板并且脱离现实的方式进行理论预设，并期望得到现实的回应，因此北宋阶段在官方出现了六次乐议，在知识分子基层中出现了欧阳修、苏轼、司马光、梅尧臣等人带有纯雅复古特点的乐论以及二程、张载等人带有体系性的乐论，最终在陈旸《乐书》中获得了全面集中的表达。至此，宋代“乐统”正式建立，带有自足性的乐论最终固定了下来。显而易见，乐论的体系化导致了乐论绝对化，恢复“乐统”直接导致的结果便是对民间俗乐的视而不见，并且将民间音乐倾向及音乐理论排斥在体系之外。

若以北宋文人眼光观之，“乐统”在北宋时期便已建立完成。但南宋雅乐体系的进一步瓦解以及俗乐的大盛，对已经形成的处于自足状态的“乐统”提出了极大挑战。对此朱熹、郑樵、张炎、李清照等人不遗余力地以一种“通变”的态度努力对俗乐进行观照，但毕竟有限，所以导致主流乐论与民间音乐思想在南宋出现复杂的若即若离的状态。因此南宋时期北宋建立起来的“乐统”被重新拆开，但知识分子阶层仍希望对之加以弥合，采取的策略是仍以“雅正”为核心，同时适当接受和承认民间俗乐的音乐形式。所以对南宋社会民间音乐的战斗性、感伤性并未进行深入的乐律学分析和理论提升，对民间音乐思想更是绝少引用，这也直接导致这些材料淹没于历史的洪流中。从另一个角度看，表面上“乐统”在南宋社会又重新被拆散，开始分化并向民间妥协，但实质上这恰是另一种建立“乐统”的方式，朱熹等人以一种更为合理的态度试图再次维护文化的自足性，只不过北宋文人采取“堵”的方式，而南宋文人则采用“导”的方式，这种在分化之后重建的结果可以在《玉海》及《文献通考》中见到。也可以看到，自觉的文化担当是宋代文人的重要特点，按照余英时先生的看法，“从现代的观点说，士的主体意识的觉醒是通贯宋代政治文化三大阶段的一条主要线索”，[②] 并且“宋代士大夫文人的自信不但体现在对时政的关注与积极参与，对高尚人格理想的追求，同时也表现在对文化艺术活动与日常生活中的高雅品味与情趣的重视”。[③]因此，本文认为乐论经典化的实现实际上乃是宋代文化自足体建构的最高峰，也是宋代文人道义担当的最高峰，在这一过程主流乐论与民间音乐倾向的离合乃是必然现象。也正是在俗乐的干预下，宋代“乐统”的内涵获得了一定程度的充盈。

[①] 同上，第590页。
[②] 余英时：《士与中国文化》，上海人民出版社2003年版，第520页。
[③] 连心达：《宋代士大夫文人的反“俗”心结》，《文史哲》2009年第6期。

第三节 宋代乐论对雅、俗概念的偏离

正是由于宋代音乐实践中雅乐、俗乐互相博弈的复杂现象，以及建立系统化“乐统”的尝试，宋代对雅乐、俗乐的定义开始产生变化。另外，宋代之前，雅乐遵循“心——诗——歌——声律——乐歌”的顺序，歌诗一体“非于诗外求歌”。而宋代对雅乐的定义虽然也遵循歌诗一体传统，但更重要的是产生了先有声律后填词作诗，即“声律——歌”的模式，事实上，随着俗乐的盛行尤其是曲子词的广泛流行，宋代歌诗发生了从“由词定乐”向“倚声填词”的转向（见本文第二章第二节），并在此基础上进一步区分雅与俗，因此这也使得“雅乐”与“俗乐”概念同原初意义上的雅俗概念产生偏离。具体来讲，宋代乐论与宋前乐论相比侧重从两个方面定义雅俗，而这两个方面并非无源之水，本文通过检索文献发现这与宋人对白居易的接受关系密切。

一、对白居易乐论之接受

实际上，由于唐代俗乐的繁盛，人们对雅俗的界限已经开始模糊，到了宋代出于维护文化自足体的考虑，则开始努力肃清唐人影响试图恢复并建立雅正之乐统。因此唐人的很多乐论思想被人为地屏蔽掉了，但白乐天却是个例外。甚至可以说，对白乐天的接受是宋代乐论乃至文化的一个十分重要的现象。兹列数例于下：

1、吴聿《观林诗话》：“乐天云‘近世韦苏州歌行才丽之外，颇近兴讽，其五言诗文又高雅闲澹，自成一家之体，今之秉笔者谁能及之。’故东坡有‘乐天长短三千首，却爱韦郎五字诗’之句，然乐天既知韦应物之诗，而乃自甘心于浅俗何耶？岂才有所限乎？”

2、佚名《环溪诗话》：“环溪自岳阳回，始往见张右丞，奉诗一册，以书序慕效四子之意，云‘某方其幼也，情性虚静，无事营为，则慕渊明，及其少长，志气稍动，务为飘逸，则慕太白，辞气一纵，非大快无已也，则慕卢仝，觉其狂甚，稍归纯正，则慕乐天’。”

3、胡仔《渔隐丛话》引《王直方诗话》云：“东坡平日最爱乐天之为人，故有诗云：‘我甚似乐天，但无素与蛮。’又‘我似乐天君记取，华颠赏遍洛阳春。’又‘他时要指集贤人，知是香山老居士。’又‘定似香山老居士，世缘终浅道根深。’而坡在钱塘，与乐天所留岁月略相似，其诗云‘在郡依前六百日’者是也。”

4、陈师道《后山诗话》云："学诗当以子美为师，有规矩故可学。退之于诗本无解处，以才高而好耳。渊明不为诗，写其胸中之妙耳。学杜无成不失为功，无韩之才与陶之妙而学其诗，终乐天耳。"

5、周必大《二老堂诗话》："……白乐天为忠州刺史，有《东坡种花》二诗，又有《步东坡诗》云：'朝上东坡步，夕上东坡步，东坡何所爱，爱此新成树。'本朝苏文忠公不轻许可，独敬爱乐天屡形诗篇，盖其文章皆主辞达而忠厚好施，刚直尽言与人，有情于物无着，大略相似，谪居黄州始号'东坡'，其原必起于乐天忠州之作也。"

6、何薳汶《竹庄诗话》（评山谷《谪居黔南十首》）："……然敷衍剪裁之说非是，盖山谷谪居黔南时，取乐天江州等诗，偶有会于心者摘其数语写置斋阁，或尝为人书，世因传以为山谷自作，然亦非有意与乐天较工拙也。诗中改易数字可为作诗之法，故因附见于此。"

由此可知，宋人对乐天的评价极高，对白乐天接受也是十分自觉的，或隐括其诗句，或继承其诗艺，其中不乏苏东坡、黄山谷等宋代文学巨匠。与这种文化/文学领域的接受相一致，宋代乐论受白乐天影响极大，尤其在对待雅俗问题上更是如此。而宋人推崇乐天的理由在于对"淡"的追求，在这一点上宋人远绍渊明，近习乐天。梅尧臣称："方闻理平淡，昏晓在渊明。"钱钟书亦总结称："渊明文名，至宋而极。"[①]对此，王顺娣在《宋代诗学平淡理论研究》一书中征引了大量材料，[②]不赘述。而本文认为，宋人之"淡"的美学追求自然与渊明乃至老庄、魏晋思想不无关系，但由于时代的限制，所以宋人只是将其作为一个理想的彼岸来看待，而真正对他们起到触动作用的要数乐天无疑。而宋人对乐天的接受亦较为复杂，乐天文风有两个特点，一是内容上以"唯歌生民病"为主，一是形式上以追求平淡通俗为旨归。而宋人对乐天推崇的原因主要取其后者，王若虚对乐天诗风的评价，道出了宋金两代对乐天的接受态度，称："乐天之诗，情致曲尽，入人肝脾，随物赋形，所在充满，殆与元气相侔。至长韵大篇，动数百千言，而顺适惬当，句句如一，无争张牵强之态。"[③]就是说在宋人看来乐天忧国忧民的情怀属于一种外部情怀，而宋立国以来国家处于暂时的安定状态，因此这种情怀便暂时没有了指向，相反宋人却开始有意识地建构自己的文化体系，这样整个文化指向便由外部而转向了内部，试图在更高层次的平淡中追求真味和理趣，所以"不事雕琢，直写性情"[④]的白乐天便进入了他们视野。即是说，宋人主要吸收了白乐天"元和体"所表现出的自然天成的因子，而摈弃了其"新乐府"中所表现出

---

① 钱钟书：《谈艺录》，中华书局 1984 年版，第 88 页。
② 见王顺娣：《宋代诗学平淡理论研究》，巴蜀书社 2009 年版，第 42——43 页。
③ （金）王若虚：《滹南遗老集》卷三十八，四部丛刊初编缩本，第 284 册，第 196 页上。
④ （明）何良俊：《四友斋丛说》卷二十五《诗二》，中华书局 1983 年版，第 226 页。

的云雷奋发式的讽喻风格，宋初文坛徐铉、徐锴、王禹偁等人为代表的“白体”诗风之盛行就是一个显例。

而白乐天文风平淡通俗的原因在于重新对雅俗问题进行认识。白居易眼中的大雅是在平淡的形式中富有深意，而不在于单纯形式上不随流俗，所谓“诗到香山老，方无斧凿痕”[①]是也。正如学者蹇长春言：“他（指乐天）显然自觉地摒弃了我国古典美学中关于‘雅俗’的传统观念。惟其如此，他才能在创作实践中表现出一种‘前不学古人样，后不照来者议’的创新精神，甚至也不拘守所谓‘盛唐门户’。”[②]而白居易这种对雅俗概念的重新认识恰对宋人产生了重要影响。其中与本文相关的音乐思想（或称为乐论）关系更为密切。音乐在白居易生活中占有重要地位，是唐代少有的音乐诗人之一，“本性好丝桐，尘机闻即空。一声来耳里，万事离心中。清畅堪销疾，恬和好养蒙。尤宜听《三乐》，安慰白头翁”（《好听琴》），白氏将“琴”看成是平生“酷好三事”之一，“性嗜酒、耽琴、淫诗”（《醉吟先生傳》）。对琴乐的喜好伴起终身，至老不休，“老去将何散老愁，新教小玉唱《伊州》。亦应不得多年听，未教成时已白头”（《伊州》），同时在其文集中尚有众多以琴、琵琶为题的诗歌，而且据考证在其生活中亦多与乐人交往，数量达 45 位之多，包括宫廷乐人 8 位，府县乐人 22 位，家乐 13 位，青楼乐人 2 位。[③]与这些现象相一致，他亦有多篇论乐文章，如《沿革礼乐》、《复乐古器古曲》、《议礼乐》以及《琵琶行》、《霓裳羽衣歌》、《问杨琼》、《华园磬》等众多论乐诗。其在唐代文人中对音乐的看法独树一帜，这些足以为宋人对白居易乐论思想的接受提供可能。与宋代文人对乐天文风的选择性吸收相似，其乐论思想对宋人乐论的影响也有主次之分。对雅俗的认识恰是主要层面。这便回到本节开始时的思路上，即宋人究竟从哪两个方面重新定义雅俗？下文详论之。

二、协音律：声律之淡

明人胡震亨《唐音癸籤》曰：“唐人诗谱入乐者，初盛王维为多，中晚李益、白居易为多。”[④]白居易新乐府是非常注重诗乐配合的体裁，自汉代之后诗乐分途以来，歌诗传统近乎断绝，而白氏这种努力不但是对诗歌的挽救，更是对音乐地位的提升。因为一直以来文人已经习惯将徒诗目为雅诗，而将配乐之诗视为俗唱，所以无论是诗还是乐到了白居易这里其雅俗标准获得了重新的定位。就音乐而言，白居易对传统意义上的民间俗乐进行了重新认识，《竹枝词四首》之四云：“江畔谁人唱《竹枝》？前声断咽后声迟。怪来调苦缘词苦，多是通州司马诗。”

---

① （宋）张镃：《南湖集》卷四《读乐天诗》，文渊阁四库全书本，第 1164 册，第 566 页下。
② 蹇长春：《白居易论稿》，敦煌文艺出版社 2005 年版，第 256 页。
③ 柏红秀：《白居易与乐人交往考》，《盐城师范学院学报》2008 年第 6 期。
④ （明）胡震亨：《唐音癸签》卷二十六，上海古籍出版社 1981 年版，第 275 页。

《听歌六绝句》之二云："管急弦繁拍渐稠，《绿腰》宛转曲终头。诚知《乐世》声声乐，老病人听未免愁。"据任半塘先生考证，虽《竹枝》有七言二句、七言四句两体之别，且具体产生时间不同，但俱为当时民歌，而白居易所听《竹枝》很可能为七言四句体，"本调原生长民间，其始必亦在盛唐以前"[①]而《绿腰》又作《六幺》、《录要》，为胡曲，《齐东野语》载："《演繁露》云唐有新翻羽调《绿腰》，白乐天诗自集注云即《六么》也。"[②]由此可知，白氏对俗乐及胡乐都较为欣赏，而自唐代开始胡、俗逐渐融合并广泛流行于民间。并且在白居易眼中已没有雅俗的严格界限，欣赏古琴当为雅事，而品味琵琶亦属文操，雅与俗的界限不应从乐器和歌词加以区分，是否音律和谐才是根本。所以他才分外注意"前声"与"后声"、"管急"、"弦繁"之间的关系，正源于此，白居易方可以一种相对平和的态度积极推广新曲，"《六幺》、《水调》家家唱，《白雪》、《梅花》处处吹。古歌旧曲君休听，听取新翻《杨柳枝》"（《杨柳枝词八首》之一）。

自唐白居易以来沟通雅俗的尝试，在宋代获得了积极响应，或者说宋代雅俗概念已经发生了重大变化。宋代乐论虽然仍然受到传统道德伦理的束缚，表现出重视意义及义理的一面，但如前文所述已经开始了从礼乐之乐向音乐之乐的转向，于是出现了华镇、郑樵重视音声之美的乐论思想，这便潜在地动摇了传统以道德、功效为主的雅俗评价体系，而代之以新的评价标准。民间俗乐的勃兴除了音乐自身的原因之外，文人乐论对雅俗的宽松态度也是不可忽视的原因，因为中国文化发展的特点是只有受到知识分子即士的阶层默许并认可之后，才会获得广泛的发展空间。如本文第二章所述，宋代乐论已经试图开始形式化的转变，在具体实践层面出现了从"声依永"向"永依声"的转变，而理论层面除了华镇"乐文之美不可以为伪"、郑樵"乐为声也，不为义也"、林希逸"有声则有乐"的观点之外，尚有沈括、朱熹等人细致分析。而李清照对柳永的"变旧声作新声……虽协音律而词语尘下"的评价虽贬而实褒，即认为柳永与苏轼、欧阳修等人的区别仅在于词语风格，而共同点则是"协音律"，所以一直被传统文人不齿的词，此时已经登堂入室成为雅文学之一种，其首要的属性便是与音律相协和，故张炎便声称"词以协律为先"，至此词的雅化过程告一段落，"尊体"亦已形成。而诗歌方面更是如此，朱光潜在《中国诗何以走向律的路》中将诗歌进化史分作四期，称：一曰有音无义时期，指有声音、无辞义者，如《伊那何》、《羊吾夷》之类；二曰音重于义时期，指歌辞自然朴质，不加雕饰；三曰音义分化时期，指主文而不主声，徒诗、哑诗大兴；四曰音义合一时期，指律诗本身有音乐。[③]宋代沿袭唐代歌诗传统，甚至"南宋初年唐声诗仍有人用'唐遗音'在歌唱"，[④]并且据任

---

① 《唐声诗》，第335页。
② （宋）周密：《齐东野语》卷八《六幺羽调》，文渊阁四库全书本，第865册，第718页下。
③ 朱光潜：《中国诗何以走向律的路》，《国学季刊》第五卷四号。
④ 《宋代声诗研究》，第43页。

半塘、杨晓蔼的解释，宋人普遍采用的“著腔子唱好诗”歌诗方法，应是“将诗直接套上适当的曲调歌唱”。[①]所以音乐在宋代文学领域仍占有十分重要的地位，某种意义上甚至成了宋代文学的载体，诚如黄翔鹏言：“在‘歌舞伎乐时代’中，成熟的歌词作家既懂得根据音乐曲调来增损字句……成熟的乐师也能增损乐音或辞句来调节词、曲关系。这一点，虽在唐代极重诗律、提倡齐言近体诗的时候，诗人与乐工也不会象宋人那样对曲调与歌词定式‘不越雷池一步’的。”[②]因此从音律角度看待宋代文学乃至对雅俗的划分便有了充分根据。这是古代音乐文学发展过程必要经历的阶段，因此本文认为在宋人眼中，“协声律”是区分雅文学与俗文学的必要条件，原来属于俗文学的作品只要能够在音律上与内容相协和，便可以雅视之。从这一角度来看，雅这一概念其内涵被最大限度的扩充了，这一过程也潜在地提升了众多民间艺术的地位，使得宋代高雅艺术与民间艺术出现了交集。这种现象既是对传统雅俗定义的偏离，更是一种重构。

三、蕴真情：情性之淡

如前所述，宋代文化的总体特征以“平淡”为主，音乐以及音乐思想也不例外，整体表现出“尚俗”倾向。需要指出的是此“俗”当作“通俗”解，非为“俚俗”、“艳俗”。但又并非所有“平淡”、“通俗”的艺术形式都被推崇，根本在于是否蕴有真情。宋人音乐思想中所追求之“俗”乃是一种返璞归真式的通俗，真挚的情感往往以一种无迹可寻的方式蕴含其中。这从宋人对白乐天的推崇可见一斑，胡仔《苕溪渔隐丛话》：“《冷斋夜话》云：‘白乐天每作诗，令一老妪解之，问曰：解否？妪曰解，则录之，不解，则又复易之。故唐末之诗，近于鄙俚。’又张文潜云：‘世以乐天诗为得于容易而来，尝于洛中一士人家见白公诗草数纸，点窜涂之，及其成篇，殆与初作不侔。’《苕溪渔隐》曰：‘乐天诗虽涉浅近，不至尽如《冷斋》所云。余旧尝于一小说中曾见此说，心不然之，惠洪乃取而载之《诗话》，是岂不思诗至于老妪解，乌得成诗也哉？余故以文潜所言正其谬耳。”[③]此段文字颇有为乐天正名之意，同时也代表了宋人对乐天诗风的另一种认识，以“鄙俚”看待乐天诗歌自然有待商榷，而之所以其诗歌能脱俗而近雅恰在于情感的真实，所以即使他人以同样浅俗之语却难以望乐天之项背。自从苏轼以“郊寒岛瘦，元轻白俗”的断语对白居易判断之后，后世很多学者都将此语作贬义理解，其实饱含真情之“俗”恰代表了宋人的审美风尚，大俗方是大雅。

而这恰恰也是白居易乐论（或音乐思想）的重要方面，白氏认为乐之雅俗的根本并不在于单纯的“干戚羽毛、屈伸俯仰”，而在于是否表现真情，在《策林》

---

① 同上，第144页。
② 黄翔鹏：《唐宋社会生活与唐宋遗音》，《中国音乐学》1993年第3期。
③ 《苕溪渔隐丛话》前集卷八，第50页。

之《沿革礼乐》[①]一文中称：

> 盖善沿礼者，沿其意，不沿其名；善变乐者，变其数，不变其情。故得其意，则五帝三王不相沿袭，而同臻于理矣；失其情，则王莽屑屑习古，适足为乱矣。故曰：行礼乐之情者王，行礼乐之饰者亡。盖谓是矣。且礼本于体，乐本于声。文物名数，所以饰其体；器度节奏，所以文其声。圣人之理也，礼至则无体，乐至则无声。然则苟至于理也，声与体犹可遗，况于文与饰乎？则本末取舍之宜，可明辨矣。

虽然白乐天认为儒家之“理”至关重要，但在具体的文与饰、体与用的关系层面，仍将“情”摆在首位。鉴于这种认识，他对现实俗唱中不重视表达真情的做法提出批评，“古人唱歌兼唱情，今人唱歌唯唱声”（《问杨琼》）。虽然白居易乐论中也含有相对保守的成分，如仍从政的角度看待情与乐的关系，主张“政和则情和，情和则声和，而安乐之音由是作焉”（《复乐古器古曲》），但这种分裂恰类似其新乐府与元白体的区别，而宋人乐论的雅俗观念则主要吸收其崇尚真情的方面。从这一角度看，宋人判断雅俗的依据是建立在对“淡”的充分体认之上的，最大限度地削弱了礼教因素的干扰。以词为例，北宋初期虽仍将词视为“小道”，但却开始以“情”、“情趣”、“格高”为词好坏的衡量标准。而随着词的进一步发展，逐渐脱离花间词风影响，词的表现疆域获得拓展，“由伶工之词一变为士大夫之词”，词的地位由俗而近雅，与此同时词中所表现之情也由矫揉造作变得健康真挚，由艳情向真情转化。与此趋势相应，宋代音乐往往追求“真情”与“格高”的统一，不妨举《诗话总龟》中一例，“裴诚郎中与举子温政为友，好作歌曲。周德华乃刘香女女子，善歌《杨柳词》，有以温、裴歌词令德华唱，则音韵所陈，为浮艳之美，德华终不取，二公恨焉。所唱者七八篇乃近日名流之词”。[②]这是典型的“著腔子唱好诗”的歌诗方式，以《杨柳枝》之唐调唱宋人诗词，但音韵所表现内容有俗艳之色，最终不被认可。

北宋时期新声就已经充斥于整个社会之中，“中原息兵，汴京繁庶，歌台舞席，竞赌新声”。[③] 新声的大量出现，不免对唐五代以来的雅俗观产生冲击，如果固守传统的雅俗观念必然与社会的真正文化走向产生矛盾，这是宋代文人不愿看到但必须要面对的悖论。因此，除了在形式上用音律和谐加以限定之外，在内容上则用真情加以汰除，如施议对所言：“乐曲以新奇取胜，歌词以近情悦人，这是乐曲、歌词发展之大势。”[④]而宋代的歌词、音乐中所表现的情感又可分作两

---

① 《白居易全集》卷六十五，第896页。
② （宋）阮阅：《诗话总龟》前集卷二十，人民文学出版社1987年版，第222页。
③ 《乐府余论》，转自施议对：《词与音乐关系研究》，第75页。
④ 同上，第79页。

种，一种为士大夫之情，另一种为源于民间的个人真情。前者以范仲淹、欧阳修、苏轼为代表，追求“情”与“格”的统一，在真情表露的同时亦重视格调之高雅，他们所欣赏之音乐为琴乐，“乃知圣人情虑深，将治四海先治琴”（范仲淹《听真上人琴歌》）、“吾爱陶靖节，有琴常自随”（欧阳修《夜坐弹琴有感二首呈聖俞》）、“散我不平气，洗我不和心”（苏轼《听僧昭素琴》），所欣赏之诗文为古代圣贤之文，对宋代兴起的民间俗调不屑一顾，如苏轼便自觉与柳永等人划清界限“近颇作小词，虽无柳七风味，亦自是一家”（《与鲜于子骏书》），努力保持与“词语尘下”之词的界限；而与这种士大夫之情相对，另一种情是源于民间的个人真情，以大小晏、柳永、李清照为代表，追求“情”与“性”的统一。与欧阳修、苏轼等人相比柳永、李清照等人或注重从民间吸收养料，或注重对自己内心深层情感的深入开掘，如果将欧、苏等人视为宏大叙事的话，那么柳、李便为私人叙事，“忍把浮名，唤作浅斟低唱”、“一面风情深有韵，半笺娇恨寄幽怀”，在平常语句中寓深婉之真情。值得一提的是，若将苏轼“以诗为词”的做法看成对词这一“小道”的弘扬的话，称欧、俗等人“情”与“格”统一之词为雅，似不为过，事实上由于这些人的地位使然，这种风格的词已经跻身雅文学之列。但更能展示宋代雅俗观念变化则在于对二晏、柳、李之词的认识，晁补之对晏几道的评价称：“晏叔原不蹈袭人语而风调闲雅，自是一家。”[①]黄裳亦同样评价柳永“予观柳氏《乐章》，喜其能道嘉祐中太平气象，如观杜甫诗，典雅文华，无所不有”。[②]透过这些评价足可见出宋人对表达个人性情的词风开始接受，并逐渐以“雅”形容之。尽管当时仍然有人将其目为“侧艳”，但广泛的社会影响以及接受，已经开始对这种渐渐成熟的音乐文学类型的评价产生松动。

到了南宋时期，政治、经济的软弱带来文化的不自信，因此此时建立文化自足体甚至复兴雅正传统的气氛异常高涨，从这一辨证的角度看待南宋的复雅活动便会十分清晰，谢桃坊在《南宋雅词辨原》[③]一文中认为，南宋社会在鲖阳居士《复雅歌词》、曾慥《乐府雅词》的理论倡导下，出现了姜夔、吴文英、张炎三位重要的复雅词人。对这一现象可从两个角度看待之，一是两宋之交特别是南宋社会的复雅现象是出于特定时期维护文化正统性的考虑。二是，复雅的前提恰是传统雅正传统在宋代尤其北宋时期受到了颠覆，所以才会有“复”的必要。事实上，正如谢文结尾所说，南宋的复雅活动，一方面“标志宋词达到了精美优雅的艺术高境”但是另一方面“使词的创作走上了狭窄的道路，这样必然成为一种消极的文学内部因素而导致词体的衰落”。但值得注意的是，复雅行为除了上面所反映的两方面情况之外，也恰可说明两宋之际传统的雅俗观已经不复存在，姜夔等人一厢情愿式的努力根本上是脱离普通市民现实生活的。由此，可以说尽管欧

① （宋）赵令畤：《侯鲭录》卷七，文渊阁四库全书本，第1037册，第407页下。
② （宋）黄裳：《演山集》卷三十五《书乐章集后》，文渊阁四库全书本，第1120册，第239页下。
③ 谢桃坊：《南宋雅词辨原》，《文学遗产》2000年第2期。

阳修、苏轼与二晏、柳永无论在音乐文学主张还是在具体创作上风格不同，但都获得了宋人的认可并流播广泛，这说明无论“雅情”还是“俗情”，只要是出于胸臆便无所谓雅俗，从这个意义上真挚之情便成了弥合雅俗鸿沟的粘合剂。与词的走向相似，被目为典雅的唐代大曲也是如此，“成套大曲、必赖谱传者实已无存；兼有某些亦待辨识乐谱而传的中、小乐曲，也在宋人手里常被扭曲了音调，甚或弄得实已面目全非，而有不同的正、误程度”。[①]随着宋代市民阶层的壮大，整个文化的整体审美趣味开始下移，无论是词乐还是大曲都是如此。

本文认为到了南宋社会尽管存在主流复雅的努力，但在人们意识深处并未形成共识，所以宋代雅俗观变化得以最终完成。不可否认，在整个宋型文化中都可以看到白居易思想的影子，无论其对格律的重视，还是对自然真情的推崇，都使宋代乐论表现出相应的倾向，开始从协律和情感两个方面看待雅俗概念的变化，这也最大限度地调和了主流乐论与民间音乐思想之间的鸿沟。在宋代以瓦子为主的独特俗文化空间的孕育下，俗文化获得了最大的生长空间，并且开始与传统雅文化交融，从而形成了宋型文化的独特形态。这也导致了宋代的雅俗界限产生变化，但又不是无原则的改变。不妨借助逻辑学术语加以阐释，可将“协音律”看成是宋代定义雅乐之必要条件，将“蕴真情”视为充分条件。必要条件者，乃“无A必无B，有A不一定有B”；充分条件者，乃“有A必有B，无A不一定无B”。两者重新建构了宋代文化中的雅与俗的区分体系。

[①] 黄翔鹏：《唐宋社会生活与唐宋遗音》，《中国音乐学》1993年第3期。

第五章 乐论与文学思想的互动

本文前几章主要针对宋代音乐以及乐论本身进行研究，具体描述了宋代乐论的形式化和系统化过程，以及雅俗乐之间的张力关系，因此可视作本体研究。而从本章开始则主要涉及对宋代音乐与文学、乐论与文学思想之间关系的探讨，其实音乐与文学本身便是合二为一的概念，这与诗乐舞不分的文化传统有关。《尚书·舜典》载“诗言志，歌永言”，《汉书·艺文志》的解释是：“故哀乐之心感，而歌咏之声发。诵其言谓之诗，咏其声谓之歌。”表明诗与歌本是一体之两面，只是表现形式存在差异而已。同时两者亦是互相影响和激发的，《文心雕龙·乐府》称：“诗为乐心，声为乐体。乐体在声，瞽师务调其器；乐心在诗，君子宜正其文。”郑樵《通志·乐略》亦云：“乐以诗为本，诗以声为用。”而事实上，诗与乐如此天然之联系在后世仅停留在理论层面，汉代以后诗与乐的分途则是不争的事实，清人冯定远《钝吟杂录·古今乐府论》曰：“古诗，皆乐也。文士为之辞曰诗，乐工协之于钟吕为乐。自后世文士或不闲乐律，言志之文，乃有不可施于乐者，故诗与乐画境。”[①]魏晋南北朝，尤其永明格律出现以后，“律”渐远于声律，而趋于格律，渊实在《中国诗乐之迁变与戏曲发展之关系》一文中称：“沈、谢四声八病之说一度出世，而风靡天下……然虽严设规律，于音律上无有何等之关系。”[②]朱光潜先生在《中国诗何以走向律的路》一文中亦持此说。[③]本文认为宋代是诗与乐再度融合的成熟期，宋代文人往往采取隐括、点化等种种方式实现两者的融合。与这种音乐文学现实相一致，宋代出现了诗乐合论倾向，真正实现了理论层面的进一步交融。

第一节 宋代“诗”与“乐”关系发微

一、声诗与歌诗：宋代音乐文学概念辨析

在具体讨论、分析宋代“诗”与“乐”再度融合现象之前，必须先厘定两个概念：声诗与歌诗。用“声诗”概念来指称古代入乐之诗，起于任半塘先生。其在《唐声诗》中对两个概念做了区分，称：“歌诗”仅用肉声，不包含乐器之声，

---

① 转自《唐声诗》，第79页。

② 渊实：《中国诗乐之迁变与戏曲发展之关系》，《新民丛报》1906年第77号。

③ 见于《国学季刊》第五卷四号。按：其将中国诗歌之进化分作四期：有音无义时期、音重于义时期、音义分化时期、音义合一时期。永明体属于第三期。而对于诗乐分途的这种认识，吴相洲先生在《永明体与音乐关系研究》一书中有不同看法，存论。

其义较狭；“声诗”云云，则兼赅乐与容二者之声。”[①]对于这种认识赵敏俐、吴相洲等人在《中国古代声诗研究》一书中有详细的辩驳，指出歌诗既是可以演唱的诗，也包括可以入乐入舞的诗。而任二北先生误把《汉书·艺文志》中《河南周歌诗七卷》与《河南周歌声曲折七卷》两种不同的歌辞文本与乐曲文本看成了各主“诗”与“声”两个互相对立的概念，而得出声诗与歌诗的区别，显然与事实不符。[②]本文的基本立场同意赵、吴等人的观点，因本文的研究范围为宋代，故针对宋代声诗与歌诗实际进一步考证并深化之。

首先，宋代对入乐之诗的界定以“歌诗”为主，少见“声诗”之说。据笔者考证，宋人很少声、诗连用来定义入乐之诗，以类书验之，《玉海》中“声诗”概念仅出现7次，而“歌诗”则出现149次，历史跨度上至上古圣王，下至宋代诸帝，都以“歌诗”称其作品。另一部重要类书《文献通考》中“声诗”出现5次，“歌诗”出现99次；以宋代乐书验之，《乐书》中“声诗”13次，“歌诗”29次。《乐府诗集》中“声诗”仅2次，“歌诗”28次；以史书验之，《宋史》中“声诗”11次，“歌诗”48次。《续资治通鉴长编》中“声诗”1次，“歌诗”13次。诸如此类。从上述统计可知，“歌诗”概念在宋代各种典籍中出现频率远超过“声诗”概念，足见歌诗在宋代的运用远较声诗普遍。若单从数量层面考证不足以说明问题的话，下面从含义方面辨析之。

目前学界从“声诗”角度进行研究的，仅见杨晓蔼《宋代声诗研究》一书。其以声诗为切入点进行研究的基础首先是沿袭任半塘先生《唐声诗》传统，其次是其对宋代声诗概念的进一步细化，从“入乐之诗”、“宫廷雅乐”、“近体律绝”三个角度定义之，目的是试图与宋代词曲相区别。必须承认，杨晓蔼女士的论证丝丝入扣，且考证异常翔实、用力。但本文认为其对声诗概念的运用亦犯了与任半塘先生同样的错误，在宋人观念中，与其称具备上述三种含义的诗歌为声诗，毋宁称之为歌诗。因为，其一，在宋人眼中歌诗便是入乐之诗，乐器与舞蹈同样参与其中。尽管郑樵在《通志·乐略第一·正声序论》中有“凡律其辞则谓之诗，声其诗则谓之歌，作诗未有不歌者也”的句子，可作为“声诗”的一个例证，但若细究句义，这段话的意思重在说明诗若与乐配合便可称为歌，而诗是可以用歌来表现的，可见“声”在此处仅是动词，而据此便将声、诗连用称为“声诗”则显得牵强。反而，郑樵此段话恰可说明诗与歌存在天然联系，是“歌诗”存在的有力证据。事实上，宋人文集中尽管偶见“声诗”概念，但也是一种十分泛化的用法，是与“歌诗”概念通用的。仍以杨文中提到的欧阳修为例，虽然在《欧阳修全集》中提到过“声诗”概念，但仅存三例，分别在《韩城鼎铭》、《相州昼锦堂记》、《尊皇太后册文》文中，《韩城鼎铭》属文字辑录性质，不述。后两例用法相同，《相》文中有“惟德被生民而功施社稷，勒之金石，播之声诗，以耀后

[①] 《唐声诗》，第10页。
[②] 赵敏俐、吴相洲等：《中国古代声诗研究》，北京大学出版社2005年版，第43——47页。

世而垂无穷”之句，这也是杨文提及欧阳修的主要论据。而实际上，对此“声诗”，欧阳修并未刻意做出说明，可视为偶然为之。恰恰相反，在欧阳修的其它策、表、记以及墓志铭中提到最多的是“歌诗”，而且用法与“声诗”完全相同，如“与人交，久而益笃，喜为歌诗，至于射艺、书法、医药皆精妙”（《尚书比部员外郎陈君墓志铭》）、“买木石作沧浪亭，日益读书，大涵肆于六经，而时发其愤闷于歌诗”（《湖州长史苏君墓志铭》）、“然喜为歌诗以自娱，当其极饮大醉，歌吟笑呼以适天下之乐”（《释秘演诗集序》）、“景山少以进士中甲科，以善歌诗知名”（《谢氏诗序》），凡此种种，不一一列举。在宋人其它文集中，情况相同，限于篇幅不赘述。故此，以“入乐之诗”定义“声诗”亦可，但定义“歌诗”则更有说服力，不论宋前两者有何区别，在宋代则界限消失，且歌诗更为专用。其二，以宫廷雅乐为主的赞颂乐歌亦不专以“声诗”称之。杨文中称“宋人多以声诗指祭祀、燕享仪式中的颂赞乐歌。”[①]主要从功能角度认为声诗与仪式和歌功颂德相联系。此说亦有牵强之处，因为一直以来宋前典籍中多用“歌诗”概念称呼“颂赞乐歌”，《礼记·乐记》云：“昔者，舜作五弦之琴以歌《南风》，夔始制乐以赏诸侯。”表明《南风》是可以歌、诗统称的，并以此为基本模板制定礼仪音乐。陈旸《乐书·圣朝乐章》对上古这一情况总结称：“先王之乐常作于功成之后，功虽未成而乐未可作。至于郊庙之祭，歌诗之类亦不可一日废于天下。”[②]而就宋代而言，更是主要以“歌诗”来称呼仪式及雅颂之章，杨文中仅是列举宋祁、寇准、欧阳修、杨杰、陈师道等人的只言片语，并不具有普遍性。姑且不对这些人文集中提到的相关观念进行数量分析，本文认为考察此类颂赞乐歌主要应以史书或类书中记载实际用诗、用乐情况为准。估举数例：《宋史·陈彭年传》载“真宗前后赐彭年御制歌诗凡六篇”[③]、《宋史·刘筠传》载“真宗将祀汾睢，屡得嘉奖，召筠及监察御史陈从易崇和殿赋歌诗”[④]、《宋史·梅尧臣传》载“宝元、嘉祐中，仁宗有事郊庙，尧臣预祭，辄献歌诗”[⑤]、《玉海·天圣太清楼观书》载“八年三月壬申，观山水字石，宴是楼，从臣应制赋歌诗”[⑥]、《玉海·祥符翔鸾阁观太宗御书》载“五臣论乐府辞，上作歌诗二篇，命从臣赋诗，移幸流杯殿，登象瀛山翠芳亭，遂宴玉宸殿”[⑦]、《玉海·天禧明良集》载“（真宗）每有礼庆及玩阅文史、览瞩风物、褒近臣逸士，率为歌诗布于下”[⑧]等等，篇幅所限，不列举。这些歌诗或为大臣歌颂帝王之德，或为帝王亲制，就其用乐类型而言，当属雅乐无疑，而很少使用“声诗”概念。所以根据上面考证，“声诗”在宋代的实际祭

① 《宋代声诗研究》，第5页。
② 《乐书》卷一百五十六，第30册，第1页a。
③ 《宋史》卷二百八十七，第9665页。
④ 《宋史》卷三百五，第10088页。
⑤ 《宋史》卷四百四十三，第13092页。
⑥ 《玉海》卷二十七，第1册，第535页下。
⑦ 《玉海》卷二十七，第1册，第538页上。
⑧ 《玉海》卷二十八，第1册，第545页上。

祀、燕享仪式中也很少出现，反而多称为“歌诗”。其三，入乐的近体律绝宋人除称“声诗”外，更多称“歌诗”。杨文认为宋人以近体律绝定义声诗的例证有三，一为彭汝砺《次皇甫子仁老杜诗韵》，一为黄庭坚《再和元礼春怀十首·并序》、《次韵元礼春怀十首》，一为赵与时《宾退录》卷二中一段文字。[①]本文检索上述三人文集，发现三例都为孤证，而效仿其法，亦可在《全宋词》中找到若干古体之“声诗”，估举数例：

王禹偁《和朱严留别韵》[②]

之子有文行，常流窃比难。授毫秋露下，开卷古风寒。
场屋推盟主，声诗立将坛。论儒轻五霸，议古嫉三桓。
师仰唯韩愈，才名压李观。固穷多短褐，忧道即忘餐。
见访山围郡，相逢菊满栏。眼青怜造士，头白愧郎官。
罢举层霄远，监州勺水盘。贫厨兼味少，市酝数杯酸。
旧业烦君勘，新题为我刊。临岐留雅什，天马撼金銮。

范镇《送祖龙学择之赴陕府酌饮赠别次欧阳永叔韵》[③]

史君分陕惜别难，缓听长吟速行酒。荆山北面黄河南，千里封疆为己有。
往来无穷西复东，衮衮轮蹄利名走。甘棠虽云勿翦伐，未必从前不伤手。
当时遗爱安在哉，赖有声诗传不朽。择之寸刃如新硎，历年何啻十有九。
胸中蕴蓄富术业，此行直欲古人偶。近世只知厨传为，不顾虚名似箕斗。
寄言道路如采诗，但问樵夫与田叟。

项世安《次韵潘都干喜杨中庫归督其和诗》[④]

鸣莺三叹友声诗，底事闻埙未应篪。嗟我金兰多寡彼，贲然风月喜来思。
将军老去犹横槊，壮士前行莫退绥。只恐监军门下客，未容戎幕举三麾。

陈造《次韵程安抚蟹二首》[⑤]

物生不学蟛蜞泥，祸及乃诿造化儿。良材厚味庸自保，熊罴以掌豹以皮。
雄戟介甲亦壮矣，乘流未可听所之。托身要是鲲鹏宅，不然借穴习家池。
主人仁心及虫蚁，一肉三韭不好奇。每讥骚客寒蒲缚，更笑狂士左手持。
忍馋爱物良未失，可愧于物形声诗。

---

① 《宋代声诗研究》，第7——10页。
② 傅璇琮：《全宋诗》第2册，北京大学出版社1991年版，第759页。
③ 同上，第6册，第4258页。
④ 同上，第44册，第27277页。
⑤ 同上，第45册，第28056页。

按照杨文逻辑，次韵与和韵当与原诗在诗体和格律上相一致，而上列诸诗都为古体，且都称呼原诗为“声诗”。第一首为五言古体，押十四寒韵。第二首为七言古体，押二十五有韵。其余两首仍为七言古体，都押四支韵。据此可知，宋人亦使用“声诗”概念指称古体诗，而不仅仅局限于“近体律绝”，另据《宋史·乐志》载：“宋朝湖学之兴，老师宿儒痛正音之寂寥，尝择取《二南》、《小雅》数十篇，寓之埙钥，使学者朝夕咏歌。自是声诗之学，为儒者稍知所尚。”[①]《二南》、《小雅》中篇目当为古体诗无疑，先秦时自是诗、乐一体，而时代沿革，渐失乐声只存诗声，宋人试图重新将两者统一，故“声诗之学”渐兴。声诗非“近体律绝”明矣！同样，宋人也以“歌诗”称呼先秦诗章，《乐书·琴曲上》载：“夫乐，琴之臣妾也。广陵曲之师长也。古琴曲有歌诗五篇，操二篇，引九篇，其歌诗一曰《鹿鸣》……二曰《伐檀》……三曰《驺虞》……四曰《鹊巢》……五曰《白驹》。”[②]所以，杨文对“声诗”的第三方面的定义亦是有待商榷的。事实上，“声诗”概念在宋代不但没有被频繁使用，更未形成一种“约定促成”概念。“声诗”概念在宋代已经泛化，不再具有唐以前的意义了，宋人的共性认识是“声诗”与“歌诗”通用，但绝少使用前者。而杨文却人为的画地为牢，将两者区别开来，并先入为主地限定宋代“声诗”的内涵和外延。

其次，歌诗概念更能体现诗与乐结合之特点。通过上面对比分析，可以认为宋代歌诗是对所有入乐之诗的统称。但仍有特例存在，据笔者考证，现仅有一例：苏辙《和子瞻濠州七绝·四望亭》诗云：“唐史不闻刘嗣之，空传短李旧歌诗。高亭毁尽唯存记，犹有区区父老知。”[③]此诗是对苏轼《濠州七绝·四望亭》的唱和之作，感慨短李（唐代李绅的号）的“歌诗”犹存，而亭阁已废。事实上，李绅仅有《四望亭记》，为不入乐的散文体，此处苏辙以“歌诗”称之，应是偶然的宽泛用法。此为孤证，不足据。本文认为，“声诗”是合乐之诗，是静态概念，清人谢章铤《赌棋山庄词话》卷十二曰：“上古诗与乐合，……中古诗与乐渐分，尼山删定，便须弦歌以求其合。然文字与声音犹未尝显判为二也。其后文人不审音，不能不别立乐府，于是有合乐之诗，有不合乐之诗。”[④]而声诗恰恰属于“合乐之诗”范畴，重在突出“诗”的成分。与之相对，歌诗则可作两解，一为动词词组“唱诗”，一为名词词组“可唱之诗”。第一种解释重在实际用途，第二种解释重在表明诗、乐和合之性质。且这两种解释一方面能够更明显地表明歌或诗的原始状态，符合由歌唱现象到成熟文体的正常发展线索。最早提及“歌诗”是作为一种歌唱行为看待的，《左传·襄公十六年》载：“晋侯与诸侯宴于温，是诸大夫舞，曰：‘歌诗必类’。”又陈旸《乐书》称“遣之劳之者礼也，歌诗以叙其情

① 《宋史》卷一百四十二，第3339页。
② 《乐书》卷一百四十三，第27册，第2页b。
③ 《全宋诗》第15册，第9857页.
④ （清）谢章铤：《赌棋山庄词话》卷十二《词继古诗作》，转自《词话丛编》第3475页。

者，乐也”[①]、“歌诗以乐之，乐也。”[②]而随着文字与音乐两种功能的各自强化，诗与歌开始分化，目前学界基本已经形成共识，即战国以后诗与乐逐渐分离，汉唐时代诵诗迅速发展并成为诗史之主流。[③]自此之后“歌诗”便由“唱诗”变为“可唱之诗”了。另一方面，由于“歌诗”本身便具备名、动两种词性，所以用这一概念更符合宋代入乐之诗的现实，因为宋人不但自觉将诗歌与音乐配合，而且也亲身用唱诗之法实践之。

二、歌与声：以《乐府诗集》为考察对象

某种角度上，中国古代诗歌发展的历史可以视为乐与诗不断分合的历史，在这一过程中某些时代两者关系较为疏远，某些时代两者关系则变得密切，从而形成了不同的文体以及文学思潮。春秋时代的音乐体系崩坏的直接后果是歌诗与徒诗并立，从此歌诗一系一方面怀念旧调，另一方面又无法拒绝新声，且在两者的此消彼长中生存。其中由于音乐与歌词的不协调，而被历史汰除的那部分诗歌则在不断壮大徒诗的队伍。所以总体上两者存在并行且互补之关系，这一过程如明王世贞言：“三百篇亡而后有骚、赋，骚、赋难入乐，而后有古乐府，古乐府不入俗，而后以唐绝句为乐府，绝句少宛转，而后有词，词不快北耳，而后有北曲，北曲不谐南耳，而后有南曲。”[④]这种现象的产生除了音乐自身的变革之外，历代文人的参与也是重要原因，歌诗本是音乐与诗歌的结合体，而春秋之后的文人则将更多的精力投入到语言、内容、风格等诗歌一面，忽视歌诗的音乐属性。正如王小盾言：“只是在文人染指以后，音乐中包含的文学因素才成长起来，取得独立的发展。风、雅、颂之外，遂有了拟古诗；楚辞之外，遂有了不合乐的‘骚体’；吴声、西曲、相和歌之外，遂有了层出不穷的拟乐府、‘新乐府’。从‘曲子’到‘词’，也经历了这样一个过程，即由民间流行的活歌曲而蜕变为文人所用的一种格律诗的过程。”[⑤]其实随着唐代对诗歌体裁的推崇，加之社会经济的发展、传媒手段的多样、宴饮酬唱之风的盛行，诗与乐的关系便被进一步拉近了。音乐文学传统获得了进一步接续，这一点可以从任半塘先生《唐声诗》、王小盾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》中窥其大略。因此本文认为这种诗、乐再度融合的趋势，到了宋代开始进入成熟期。而成熟的标志便是对一些重点音乐文学概念的重新厘定和发展，本文拟选取宋代最为重要的音乐文学总集《乐府诗集》作为考察对象，试图洞悉概念的成熟状态，并在这一过程中管窥诗与乐的复杂关系。

---

① 《乐书》卷六十四，第13册，第4页a。
② 《乐书》卷六十五，第13册，第2页b。
③ 公木在《歌诗与诵诗——兼论诗歌与音乐的关系》（见《文学评论》1980年第6期）中持此观点，赵敏俐、吴相洲等人在《中国古代声诗研究中》则更进一步认为汉代赋体的出现是两者分离的标志（另见赵敏俐：《汉代诗歌的文体演变及功能分化》，《首都师范大学学报》2007年第6期）。
④ （明）王世贞：《弇州四部稿》卷一百五十二《艺苑卮言附录一》，明万历刻本。
⑤ 王小盾：《隋唐燕乐杂言歌辞研究》，中华书局1996年版，第17页。

首先，歌为“诗之流”。习惯上，郭茂倩的《乐府诗集》虽然所收乐府诗歌“上起陶唐，下迄五代”而未及宋代，但其所收最多者除相和歌辞（十八卷）之外，便是杂曲歌辞（十八卷）和新乐府辞（十一卷），表明郭茂倩充满着深刻现实关怀。因为杂曲歌辞所录上迄魏晋下至唐五代，新乐府辞则一概为隋唐新作。而且笔者认为总结的过程亦是作者关怀现实的过程，在其书第一类郊庙歌辞的总序中，除了回顾古代歌诗传统之外，笔锋斗转指出唐安史之乱以后歌诗传统遭到严重破坏，称：“郊祀明堂，自汉以来，有夕牲、迎神、登歌等曲。宋、齐以后，又加祼地、迎牲、饮福酒。唐则夕牲、祼地不用乐，公卿摄事，又去饮福之乐。安、史作乱，咸、镐为墟，五代相承，享国不永，制作之事，盖所未暇。”[①]在这段话中可以看到作者对唐五代以后歌诗沦丧的痛惜，可以推测作者对艺术成就不高的郊庙歌辞尚有如此情怀，其它歌辞自然都在其考虑之列。学界多将魏晋至明中叶视为中古期，而宋代恰是这一时期非常重要的节点，其中原因不仅在于其达到了中国哲学思想的高峰期，更在于它也是中国诸多艺术门类的定型期。对歌、诗以及二者关系的认识便是其中之一。

宋代之前都将歌与谣对称，《尔雅》称：“徒歌谓之谣。”《韩诗章句》曰：“有章曲曰歌，无章曲曰谣。”直到宋代这种区分仍是适用的，因已有专文论及，[②]且本文重点不在此，故不赘述。对与歌的认识，郭茂倩并非将其从“曲”的层面认识之，而是从“诗”的层面认识，往往以“诗”称之，如在郊庙歌辞的序言部分便称武帝时的乐歌《郊庙歌》诗十九章、《安世歌》诗十七章。如此称呼并非起于郭氏，在《宋书》、《南齐书》等前代史书中便经常见到，比如《南齐书·乐志》中便有“晋傅玄作《祀先农先蚕夕牲歌诗》一篇”、“《飨社稷先农先圣先蚕歌诗》三篇”[③]的先例。而这些史书恰是郭茂倩在题解中经常引用的文献，可见郭茂倩对歌、诗的认识并非无源之水，但郭茂倩的贡献在于进一步将两者的关系明确化。这一点在杂言歌辞总序中表现明显，“汉、魏之世，歌咏杂兴，而诗之流乃有八名：曰行，曰引，曰歌，曰谣，曰吟，曰咏，曰怨，曰叹，皆诗人六义之余也。至其协声律，播金石，而总谓之曲”。[④]这段话明确将歌视为“诗之流”，即认为本质上歌是诗的一种变体形态，两者是一体之两面，所起之作用与赋比兴风雅颂的相似。而郭茂倩的这种思想源于唐代元稹，元稹在《乐府古题序》中说“《诗》讫于周，《离骚》讫于楚。是后，诗之流为二十四：名赋、颂、铭、赞、文、诔、箴、诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇、操、引、谣、讴、歌、曲、词、调，皆诗人六义之余。”[⑤]两者相比，可以发现郭茂倩的分类更为精粹、集中，且没有

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局1979年版，第2页。

② 尚丽新：《中古时期的“歌”、“谣”观——以《乐府诗集》“杂歌谣辞”为例》，《云南艺术学院学报》2003年第3期。

③ （梁）萧子显：《南齐书》卷十一，中华书局1974年版，第184页。

④ 《乐府诗集》，第885页。

⑤ （唐）元稹：《元氏长庆集》卷二十三，四部丛刊初编缩本，第162册，第83页上。

交叉，因为按白氏的分法，赋、颂、铭、赞、文、诔、箴、题、章、篇等文体多属于传统意义上“文”的范畴，而操、讴、曲、词或为器乐之声，或与谣、歌有所交叉，故略显冗繁。而郭茂倩的分法则十分明确，而且六种艺术形态来看，都与音乐具有天然的联系，因此更符合“诗”的本来特征，这样就更容易“协声律，播金石”了。从中不难看出郭茂倩的这种认识是兼顾诗与乐两种因素的，而这恰符合音乐文学的固有传统。以这个角度观之，郭茂倩代表了宋人对歌诗传统的回归。

可见，无论是元稹还是郭茂倩都无一例外地将歌作为诗来看待，而且郭茂倩的这种认识代表了宋代文人的共识。严羽从诗体演变的角度来看待“歌”，《沧浪诗话·诗体》云“风雅颂既亡，一变而为离骚，再变而为西汉五言，三变而为歌行杂体，四变而为沈宋律诗……以时而论……有三句之歌、有两句之歌、有一句之歌、有口號、有歌行……”[①]又王灼《碧鸡漫志》：“古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。后世风俗益不及古，故相悬耳。而世之士大夫亦多不知歌词之变。”[②]无论严羽还是王灼都坚定地认为诗、歌同源，且与郭茂倩如出一辙地将宋代之“歌”视为“诗”的变体。据此，郭茂倩的观点实际上代表了宋人的普遍认识。进一步，歌与诗两词在分用和连用的含义是有差别的，即分用时两词同义，如在新乐府辞总序中有“新乐府者，皆唐世之新歌也”的句子，此歌便相当于诗，为“诗之流”也。而当歌、诗连用时则指入乐之诗和韵文，即“歌诗”，这在《乐府诗集》中较为普遍，如在郊庙歌辞之《齐太庙乐歌》题解中便引《南齐书·乐志》的话“建元初，诏谢超宗造庙乐歌诗十六章”、在燕射歌辞之《晋四厢乐歌》题解中引《晋书·乐志》“至武帝泰始五年，使傅玄、荀勖、张华各造正旦行礼及王公上寿酒，食举乐歌诗”、又相和歌辞总序中：“其后晋荀勖又采旧辞施用于世，谓之清商三调歌诗，即沈约所谓‘因弦管金石造歌以被之’者也。”从中可以看出，郭茂倩将“歌诗”作为整体看待时，歌与诗的本义便发生了质变，是对入乐之诗的统称，而某种程度上相当于其眼中的“乐府”概念。这一点从其收录作品的整体风格便可见出，在十二类乐府诗中即使一贯被认为“未常被于声”的隋唐歌诗，亦被冠以“新乐府辞”之名，而在郭茂倩眼中亦是应该入乐的，称：“傥采歌谣以被声乐，则新乐府其庶几焉。”[③]同时在舞曲歌辞中也直接收录了一些直接以“歌诗”名篇的作品，如《后汉武德舞歌诗》、《铎舞歌诗》、《巾舞歌诗》、《晋拂舞歌诗》、《晋杯盘舞歌诗》等。除此之外，郭茂倩对“歌诗”概念的另一个贡献则是对除诗歌之外的入韵之文的重视，并也将其视为“歌诗”之列。在杂曲歌辞中便首列《蛺蝶行》古辞，“蛺蝶之遨遊东园，奈何卒逢三月养子燕，接我苜蓿间。持之，我入紫深宫中，行缠之，傅樓栌间。雀来燕，燕子见衔哺来，

---

① （宋）严羽：《沧浪诗话校释》，郭绍虞校释，人民文学出版社2006年版，第48——71页。
② 《碧鸡漫志校正》卷一，第3页。
③ 《乐府诗集》第4册，第1262——1263页。

摇头鼓翼，何轩奴轩”。另有曹植《桂之树行》、左延年《秦女休行》、李白《秦女休行》等一系列歌行，这些古辞和歌行的共同特点是句式较散，语言偏于散文化，而且不重视押韵，同样的情况在《乐府诗集》的其它几类歌辞中亦有出现，事实上这些古辞及歌行若以诗视之，严格意义上应称作“杂体诗”，甚至有些可以称为韵文。据王运熙先生言：“茂倩尚有《杂体诗》一编，惜今已佚。杂体诗体制与乐府相近，吴兢《乐府古题要解》末尾尝论述之，茂倩此编殆与《乐府诗集》相辅而行者也。”[①]而郭氏独不将上列诸体归入《杂体诗》，笔者认为这反映了郭茂倩乃至宋人歌诗观的松动，即试图将歌诗的外延进一步扩大，使之成为包含诸体的音乐文学样态，但又不是无原则的扩充，而是以兼具诗、乐两种属性为标准。如果说中国古代诗、乐配合经历了以《诗经》作品为主的阶段、乐府诗阶段、与燕乐配和的诗体阶段的话，[②]就可以看出这样的规律，即在唐代以前对歌诗的格律要求越来越严，进而由自由的散文化状态变成了有节奏的韵文。自永明体出现以来，古代诗歌便开始了严格的韵律化过程，这种情况到了唐代发展到了顶峰，这便导致唐五代歌诗出现了依词入乐的机械状态，所以任半塘先生便以“唐声诗”定义之。而到了宋代情况则有所改变，首先开始重视诗与乐的天然组合，对民间音乐和民间诗体进一步吸收，回归了歌诗的大众化传统。从律体复归散体，是对先秦歌诗传统的恢复。以此为节点，带来了中国古代歌诗的第二次繁荣，歌诗概念也从“入乐之诗”一变而成“有韵之文”，正如清人徐大椿总结的那样：“何谓歌诗?上极雅颂，下至谣谚，与凡词曲有韵之文皆是也。”[③]

其次，乐声与“羊吾夷伊那何”之声。对“声”的界定早在《礼记·乐记》中就已开始，“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也，感于物而动故形于声”。郑玄对“声”的解释是：“宫、商、角、征、羽杂比曰音，单出曰声。”[④]按郑玄的解释，“声”类似于单纯的自然音响，是构成音、乐两种高级形态的基本材料。同时在先秦时期亦有另一种用法，即泛指音乐或民歌，《论语》中所谓“郑声淫，佞人殆”是也，《诗经》中更是多有出现，所以整个先秦时期都坚持这一原则，虽然类似的语句在《乐记》中亦可见到，但此处的“声”意义则更为泛化，元人朱公迁对此的解释为：“声不止于言，凡嗟叹永歌皆是也。”[⑤]到了汉代随着乐府诗的产生，这一用法被进一步推广开来，《文心雕龙·乐府》称：“乐府者，声依永，律和声也。”[⑥]表明“因情而作声，因声而造歌”是乐府的一种创作方式，而此处之“声”应指民间歌辞无疑，故《广雅》有“声比于琴瑟曰歌”的说法。至此出现了“雅声”、“正声”、“新声”、“杂声”、“南声”、“北声”、“曼

① 王运熙：《汉魏六朝乐府诗研究书目提要》，载《乐府诗述论》，上海古籍出版社 1996 年版，第 301 页。
② 徐明：《从<乐府诗集>看古代诗的传播与音乐之关系》，《河北学刊》2009 年第 2 期。
③ 中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社 1959 年版，第 15210 页。
④ 《礼记正义》卷三十七，见《十三经注疏》，第 1527 页 a。
⑤ （元）朱公迁：《诗经疏义会通·纲领》，文渊阁四库全书本，第 77 册，第 2 页。
⑥ 范文澜：《文心雕龙注》卷二，人民文学出版社 1978 年版，第 100 页。

声”等诸多称谓，并且对“声”的泛化理解在汉代以后的音乐文学中已经成了一种约定俗成的惯性，唐宋亦不例外。与这种泛化用法相比，严格意义上“声”的用法，则显得逊色许多，且少有发展。

郭茂倩《乐府诗集》除了仍然沿用“声”之泛化意义之外，最大的贡献是对狭义“声”之含义的继承和深化。下面将重点论述之。在相和歌辞总序中有下面一段：

> 又诸调曲皆有辞、有声，而大曲又有艳、有趋、有乱。辞者其歌诗也，声者若羊吾夷伊那何之类也，艳在曲之前，趋与乱在曲之后，亦犹吴声西曲前有和，后有送也。[①]

郭茂倩将唐代大曲作为乐府诗歌来看待，上述一段话的不太容易理解之处是“辞者其歌诗也，声者若羊吾夷伊那何之类也”句，辞、歌诗、声之间的关系到底为何？本文认为首先，歌诗概念仍如上文所述，即概指入乐之诗。郭氏眼中的“辞”恰是此种可以入乐或已经入乐的诗歌或唱词。本身便已经含有音乐的成分。其次，也是最重要的，郭氏此处所提之“声”绝非宽泛意义上的音乐，而是指歌辞为了配合音乐，达到音韵和谐之目的，而在固有歌辞上所加的“衬字”、“衬声”，当然它们并非歌辞始有，而是在演奏或歌唱时歌唱者所加，仅起到陪衬作用。明人杨慎解释为：“羊吾夷、伊那何，皆辞之余音，袅袅有声，无字。虽借字作谱而无义，若今之哩啰嗹俺吽也。知此可以读古乐府矣。”[②]又清人吴景旭在《历代诗话》中亦称：“乃迟其声以送之耳，夫被于歌声而又谱以辞者，殆所谓声依永也。”[③]可见郭茂倩对“声”的认识是受到后世承认并影响深远的。至此我们便可反观《乐府诗集》中很多句子的本义了，杂歌谣辞总序开始有“言者，心之声也；歌者，声之文也”、“声辞不具，故有名存义亡，不见所起”；新乐府辞总序中“则采歌谣，被声乐，其来盖亦远矣”、“傥采歌谣以被声乐，则新乐府其庶几焉”诸如此类。可见，郭茂倩对“声”的理解是从“声依永”的角度进行的，他的这种认识某种程度上代表了宋人的某种共识性倾向，其后的朱熹提出了“泛声”说，胡仔提出了“虚声”说，[④]虽然各自的侧重点有所不同，但基本的目的都是为了实现歌辞与音乐的和谐美。至此，郭茂倩一方面实现了对《乐记》以来纯理论的狭义层面“声”之意义的继承，从相对本体的角度对“声”进行观照，在与“歌”、“乐”、“辞”的对照中，将“声”作为一个独立的范畴提出来。另一方面，也并

---

① 《乐府诗集》卷二十六，第377页。

② （明）杨慎：《升庵诗话新笺证》卷一《乐曲名解》，中华书局2008年版，第25页。

③ （清）吴景旭：《历代诗话》卷二十三，中华书局1958年版，第243页。

④ 按：虽然历来史书对郭茂倩的生平以及《乐府诗集》的刊刻情况少有记载，但按喻意志《郭茂倩与<乐府诗集>的编纂》（《音乐研究》2006年第4期）的考证知，约出生于仁宗庆历6年左右，《乐府诗集》成书于神宗至徽宗年间，刊刻于北宋末而最终印成于南宋初。另据笔者考证，在朱熹、胡仔文集中均未提及郭氏以及《乐府诗集》，疑尚未见到南宋刻本，故尚无法考证是否郭氏对朱、胡二人有所影响。

非完全停留在《乐记》的层面而固步自封，郭茂倩对“声”的理解是有所发展的，传统“声”的定义偏重于纯粹旋律单纯、没有音高、音色变化的自然之声。而郭茂倩眼中之“声”则是为了适应实际音乐文学发展乃至实际演唱中的概念，是一种能够起到陪衬作用的人声，相当于现代意义上的哼鸣。但不可否认的是，郭茂倩对“声”的使用，仍是存在混乱现象的，即广义与狭义通用，有时指歌声、音乐，而有时指衬声，从中亦投射出宋代由诗向词转变过程中的复杂境况。

之所以这样说，原因是随着歌诗的外延由入乐之诗向有韵之文的拓展，原来形式整齐的律绝很难适应新兴的曲调，这样便在歌唱过程中加入“羊吾夷伊那何”之类的哼鸣之声，按朱熹的解释便是：“古乐府只是诗，中间却添许多泛声。后来人怕失了那泛声，逐一声添个实字，遂成长短句，今曲子便是。”[①]任半塘先生从唐声诗向长短句过渡的角度亦总结称这种发展要经历两个过程：“甲、声诗加衬字处，有被倚声家逐步发展，无形中已成定型，逐由声诗变成长短句调。乙、声诗之和声于已发展至最高级后，其辞与主辞融为一片，亦成定型；而作者于此项和声辞上，复任意加衬字，结果其辞亦由声诗变为长短句调。”[②]朱熹为宋人，任半塘先生乃续其说而成，自然较为公允。而在朱熹之前的郭茂倩对“羊吾夷伊那何”之声的重视，恰可说明这种认识在北宋阶段即已形成共识，之所以出现如此现象在于宋人更加注重音乐与文学之间的关系，并不失时机地加以发展以保持音乐文学之传统，可以说这是先秦以后的第二个音乐文学的黄金时代。而对“声”的重视恰是特定历史阶段出现的特定历史现象，亦在另一个侧面说明了郭茂倩《乐府诗集》的现实性所在，虽然其未收录宋代作品。

第二节 隐括与点化：诗、乐融合的方式及比较

与宋代音乐文学的勃兴相关，宋人为了追求文学与音乐的完满融合，往往采取各种方式实现这一目的，上述郭茂倩在原有歌词中加入衬字的方式只是其中一种较具代表的方式而已，除此之外尚有一些其他方式，本文认为隐括与点化便是其中最主要者。下面分别介绍之，并在此基础上探究两者的相异之处。

一、隐括的音乐文学特质

“隐括”亦作“檃栝”、“檃括”，《荀子·性恶》称“故枸木必将檃栝烝矫然后直”，《荀子·大略》载“君子之檃栝，不可不谨也慎之”，《淮南子·修务训》

① 《朱子语类》卷一百四十，第3333页。
② 《唐声诗》，第147页。

亦有："木直中绳，揉以为轮，其曲中规，檃括之力。"这些典籍中均提到"隐括"，唐人杨倞解释曰："正曲木之木也。"[①]是为矫正木材邪曲之工具。后被用于文学领域，意味对原有作品加以剪裁、改写，使出新意，《文心雕龙·熔裁》有"蹊要所司，职在镕裁，檃括情理，矫揉文采也"的句子。而到了宋代，隐括被广泛用于文学创作之中，而以苏轼为其中翘楚，其在《哨遍·为米折腰》一词的序言称："陶渊明赋《归去来》，有其词而无其声。余治东坡，筑雪堂于上，人俱笑其陋。独鄱阳董毅夫过而悦之，有卜邻之意，乃取《归去来》词，稍加檃括，使就声律，以遗毅夫。使家僮歌之，时相从于东坡，释耒而和之，扣牛角而为之节，不亦乐乎。"[②]这段话是所有研究宋代"隐括"的文章都提到的，将苏轼目为宋代明确提及"隐括"的第一人。就笔者所见，目前以此为题材的学术论文约有十余篇，论者或从修辞角度看待之，[③]或考证作家作品个案，[④]或对隐括词进行分类，[⑤]而均忽略了一个重要方面，即没有从音乐以及适合歌唱角度看待隐括之发生。本文认为宋代隐括作品的盛行除了推陈出新之外，最重要的目的应该是实现音乐与文学的再度融合。正如清四库馆臣所说："自古乐亡而乐府兴，后乐府之歌法，至唐不传，其所歌者，皆绝句也。唐人歌诗之法，至宋亦不传，其所歌者，皆词也。"[⑥]如果结合宋代文学以及音乐发展的实际来考察便会发现，宋人有很强的建立"一代之文学"的情结，而宋初文人尚雅风尚又使他们不满足以市井俚俗之语进行创作，所以往往步武前人成作，或通篇隐括，如东坡《哨遍》之于陶渊明《归去来兮辞》；或隐括词句，如周邦彦《西河·佳丽地》之于刘禹锡《石头城》；或隐括前人意境，如朱熹《水调歌头》之于杜牧《九日齐山登高》等等不一而足，若细读《全宋词》便会发现存在大量的此类作品，晏殊、柳永、欧阳修、苏轼、黄庭坚、周邦彦、李清照、姜夔、辛弃疾等人均擅长此道，隐括的对象大多为王羲之、陶渊明、韩愈、杜甫、白居易等人的作品，甚至本朝苏轼、欧阳修的作品有时也会成为隐括对象。由于在吴承学《论宋代的隐括词》、杨晓蔼《宋代声诗研究》（第三章第四节）等论文或著作中都已经非常详尽地将《全宋词》中的隐括之作进行了列举、梳理，故本文不再重复。而重点探讨隐括发生之机制。

本文认为隐括发生的重要原因是回归音乐文学传统。王铚在《四六话》自序中称："国朝名辈犹杂，五代衰陋之气似未能革，至二宋兄弟始以雄才奥学一变山川草木，人情物态归于礼乐刑政，典章文物发为朝廷气象，其规模闳达深远矣。继以滕郑、吴处厚、刘辉工，缀纤悉备，具发露天地之藏，造化殆无余巧，其檃

---

① 《荀子》卷十七，四部丛刊初编缩本，第72册，第171页上。
② 唐圭章：《全宋词》，中华书局1965年版，第395——396页。
③ 如孙虹：《从隐括修辞看宋词与诗合流的文体演变轨迹》，《福建师范大学学报》2004年第6期；徐胜利：《隐括：宋词独特的创作方法》，《鄂州大学学报》2005年第7期。
④ 如文昌荣：《隐括词和杜甫诗》，《杜甫研究学刊》2003年第2期；孙英娜：《简论清真词的'隐括'唐诗》，《长春师范学院学报》2004年第1期。
⑤ 如吴承学：《论宋代的隐括词》，《文学遗产》2000年第4期。
⑥ 《四库全书总目提要》卷一百九十九《钦定曲谱》提要，第2810页。

栝声律至此可谓诗赋之集大成者。亦由仁宗之世，太平闲暇，天下安静之久，故文章与时高下，盖自唐天宝远讫于天圣，盛于景祐、皇祐，溢于嘉祐治平之间。”[①]虽然《四六话》以“评论宋人表启之文”为主，但其对宋人“檃栝声律”的基本评价则是具有普遍性的，一方面可以见出宋人为文往往以“隐括”之法为之，另一方面更注重“声律”上的顺畅，此处的“声律”不单单是格律，更是指音律。事实上，这也恰是宋人进行隐括的最终目的所在，如上举苏轼《哨遍·为米折腰》序言中便明确指出作此词缘起于“陶渊明赋《归去来》，有其词而无其声”，所以“稍加隐括，使就声律”，最终“使家僮歌之……释耒而和之，扣牛角而为之节”。足见苏轼并非单纯为了写词而写词的，同样在其隐括韩愈《听颖师弹琴》之作《水调歌头·昵昵儿女语》序言中亦称：“建安章质夫家善琵琶者，乞为歌词。余久不作，特取退之词，稍加隐括，使就声律，以遗之云。”[②]韩愈《听颖师弹琴诗》曰：

> 昵昵儿女语，恩怨相尔汝。划然变轩昂，勇士赴敌场。
> 浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬。喧啾百鸟群，忽见孤凤凰。
> 跻攀分寸不可上，失势一落千丈强。 嗟余有两耳，未省听丝簧。
> 自闻颖师弹，起坐在一旁。 推手遽止之，湿衣泪滂滂。
> 颖乎尔诚能，无以冰炭置我肠！

苏轼《水调歌头》曰：

> 昵昵儿女语，灯火夜微明。恩怨尔汝来去，弹指泪和声。忽变轩昂勇士，一鼓填然作气，千里不留行。回首暮云远，飞絮搅青冥。 众禽衰，真彩凤，独不鸣。跻攀寸步千险，一落百寻轻。烦子指间风雨。置我肠中冰炭，起坐不能平。推手从归去，无泪与君倾。

韩诗重在描绘琴音之状态以及听者之感受，期间亦包含对演奏技法的描摹，自“浮云”句至“失势”句包含了鼓琴演奏中泛音、指音、吟绎音、顺下音等指法，[③]这几句一方面表现了指法之运用，一方面也对这种音的特质加以形象展示。而苏词表面看来是承续韩诗而成，其实则不尽相同，苏轼受欧阳修影响认为此诗为听琵

---

① （宋）王铚：《四六话》，文渊阁四库全书本，第1498册，第943页。
② 《全宋词》，第280页。
③ 《彦周诗话》载“韩退之《听颖师弹琴》诗云‘浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬’，此泛声也，谓轻非丝重非木也；‘喧啾百鸟群，忽见孤凤皇’，泛声中寄指声也；‘跻攀分寸不可上’，吟绎声也；‘失势一落千丈强’，顺下声也。仆不晓琴，闻之善琴者云，此数声最难工。自文忠公与东坡论此诗，作听琵琶诗之后，后生随例云。云柳下惠则可，吾则不可，故特论之，少为退之雪冤。”见《宋诗话全编》第2册，第1406页。

琶诗，“公（指欧阳修）曰此诗最奇丽，然非听琴乃听琵琶也，余深然之”。[①]与之相应，东坡词自然缺少对琴音及其指法的描摹，因此从这一层面来看，东坡在意境的改写上并不成功。但其成功之处在于，使描摹音乐之诗与音乐真正配合起来，《水调歌头》应为截取唐大曲《水调》的歌头部分并配以新声而成，郭茂倩称：“《乐苑》曰‘《水调》，商调曲也。’旧说《水调河传》，隋炀帝幸江都时所制。曲成奏之，声韵悲切。”[②]此调有不同变体，这是其中一体，上片九句，下片十句，计九十五字，基本格式为：

平平平仄仄，平仄仄平平。平仄仄仄平仄，平仄仄平平。平仄平平仄仄，平仄平平仄仄，平仄仄平平。平仄仄平仄，平仄仄平平。　仄平平，平仄仄，平仄平。平平仄仄平仄，平仄仄平平。平仄仄平平仄。仄仄平平平仄，仄仄仄平平。平仄平平仄，平仄仄平平。

韩诗为古体，因此苏轼为了协音律句式，调整较大，唯独第一句“昵昵儿女语”因符合词牌声律，故未进行拆解。而将“划然变轩昂，勇士赴敌场”句拆解合并为“忽变轩昂勇士”，其余诗句则尽行改变，以适合歌咏。另如，惠洪在《冷斋夜话》中载黄山谷事：“华亭船子和尚偈曰：‘千尺丝纶直下垂，一波才动万波随。夜静水寒鱼不食，满船空载月明归。’宜州倚曲成长短句曰：‘一波才动万波随。蓑笠一钩丝。金鳞正在深处，千尺也须垂。吞又吐，信还疑。上钩迟。水寒江静，满目青山，载月明归。”[③]如果说苏轼开宋代隐括风气之先的话，那么到了江西诗派则将这种手法加以进一步强化，以一种“夺胎换骨”的方式对前世名篇进行接受和改造，黄山谷便最善此道，但是在他这里绝不是类似于江西后学那样掉书袋式的生硬嫁接，而是十分从容自然。（关于宋代乐论与江西诗派之关系将在下一章专论）上例表明黄山谷与苏轼相似，将诗隐括成词的目的仍是为了歌唱，所以才称“歌成长短句”[④]。又，其词《渔家傲·踏破草鞋参到了》亦是以歌唱为目的，序言中明确称：“或请以此意倚声律作词，使人歌之，为作渔家傲。”[⑤]山谷词中类似的词作还有《鹧鸪天·西塞山前白鹭飞》、《减字木兰花·举头无语》、《菩萨蛮·半烟半雨溪桥畔》、《调笑歌·无语》等。从中不难看出，宋人将诗隐括成词不仅单纯是一种文字游戏或基础的文学训练，更是一种对文统的延续，这种延续并非是逆时代潮流而进行的，相反，宋人努力追求的是一种既具文学之雅趣，又与时代音乐气息相一致的新艺术目标。

---

① 《全宋词》，第280页。
② 《乐府诗集》卷七十九，第1114页。
③ （宋）释慧洪：《冷斋夜话》卷七，见《宋诗话全编》第3册，第2453页。
④ 按：虽然山谷在这首《诉衷情》的序言中并未如《冷斋夜话》所言，仅称“为拟金华道人作此章”，但考宋人诗话以及文集中多如洪迈言，故疑此“金华道人”当为“华亭船子和尚”。见《全宋词》第398页。
⑤ 《全宋词》，第398页。

除此之外，更能体现诗、乐融合的隐括方式莫过于对除诗词之外作品的隐括，其中苏轼《哨遍·为米折腰》之于《归去来兮辞》属于对赋体之隐括，黄山谷《瑞鹧鸪·环滁皆山也》之于《醉翁亭记》属于对记体的隐括，方岳的《沁园春·隐括兰亭序》属于对《兰亭集序》之序体的隐括等等，而一旦隐括成词便使原文具有音乐属性，变成了可以配合词乐歌唱的文学样式，方岳的《沁园春》词前有小序便明确称："汪强仲大卿禊饮水西，令妓歌兰亭，皆不能，乃为以平仄度此曲，俾歌之！"[①]亦可以对民间歌曲进一步隐括改造之，杨万里《竹枝歌七首·其一》的小序中称"晚发丹阳馆下，五更至丹阳县。舟人及牵夫终夕有声，盖讴吟啸谑，以相其劳者。其辞亦略可辨，有云：'张哥哥，李哥哥，大家着力齐一拖。'又云：'一休休，二休休，月子弯弯照几州。'其声凄婉，一唱众和。因檃括之为《竹枝歌》云。"万里隐括之诗为："吴侬一队好儿郎，只要船行不要忙。着力大家齐一拽，前头管取到丹阳。"相比于诗、词而言，赋、记、表、序、铭、诔、民歌等杂体虽然有些在格律上也较为严谨，但毕竟无法与现实的音乐相协调，事实上，这些文体也恰是沿着汉代以来徒诗传统不断发展而成的，韶光流逝，愈发与歌诗传统拉开距离。到了宋代，宋人试图弥合这种裂痕，于是无论在日常宴饮还是文人雅集中往往将文学与音乐并举。此种情况下，由唐代长短句发展而来的宋词便得以风行，即使后人对宋人的隐括行为褒贬参差，如清·贺裳《皱水轩词筌》便称："东坡隐括《归去来辞》，山谷隐括《醉翁亭》，皆堕恶趣。天下事为名人所坏者，正自不少。"[②]同代人刘体仁在《七颂堂词绎》亦称："隐括体不可作也，不独醉翁如嚼蜡，即子瞻改琴诗，琵琶字不见，毕竟是全首说梦。"[③]但无论如何宋人对文学发展的接续之功是值得肯定的。

上述对诗、词、文的隐括或集中于全篇，或集中于个别辞藻，本文认为这些尚属于比较显性且初级的隐括方式。真正对音乐文学发展起推动作用的则是另一种更为隐性且高级的隐括方式，即将唐曲律隐括为诗律、词律。尽管唐代即有长短句出现，但在北宋初期毕竟仍处于起步阶段，由唐大曲发展而成的词牌尚未全部定型。由此，宋人普遍存在以曲律为诗律、词律之现象。试举一例，阮阅《诗话总龟》有如下一段："唐初歌词，多是五言或七言诗，初无长短句。自中叶以后至五代，渐变成长短句，及本朝则尽为此体，今所存者止《瑞鹧鸪》、《小秦王》二阕是七言八句诗并七言绝句诗而已。《瑞鹧鸪》尤依字易歌，若《小秦王》必须杂以虚声乃可歌耳。其词云：'碧山影里小红旗，侬是江南踏浪儿。拍手欲嘲山简醉，齐声争唱浪婆词。西兴度口帆初落，渔浦山头日未欹。侬送潮回歌底曲，樽前还唱使君诗。'此《瑞鹧鸪》也。'济南春好雪初晴，行到龙山马足轻。使君

[①] 《全宋词》，第3601页

[②] 唐圭璋：《词话丛编》，中华书局1986年版，第710页。

[③] 同上，第623页。

莫忘霅溪女，时作阳关肠断声。’此《小秦王》也。皆东坡所作。”[①]文中提到苏轼的两首歌诗，一为《瑞鹧鸪·观潮》，一为《答李公择》（在《苏轼诗集》为《阳关词三首》之一），在唐代《瑞鹧鸪》与《小秦王》分别为七言八句诗和七言绝句，本身便是歌诗，曲牌与诗存在天然之联系。但到了宋代则开始“依腔唱诗”，往往先有了诗歌再去寻找相应的曲牌歌唱，歌与诗的关系开始断裂。这样有些诗的题目或曲牌往往是诗成之后再加上的，如《小秦王》，原为唐教坊曲名，即小型《秦王破阵乐》[②]，其基本调格为七言四句，计二十八字，三平韵。这样便导致宋人往往将符合上述格律的诗歌冠以这一曲牌。上引苏轼《答李公择》按照南宋王十朋的说法：“三诗各自说事，意皆可以《阳关》之声歌之，乃聚为一处标其题曰《阳关三绝》云。”[③]出现这种现象一方面是由于宋人普遍的入乐歌诗、唱词的社会倾向，期待诗与歌的完满融合。而另一方面则是由于唐代曲调经过长期发展，并经过五代涵融，到了宋代其基本格式已经成为社会文人的潜在规则和意识，甚至文人创作自身也难以察觉。这便导致在实际创作中除了有意识的词曲创作之外，也出现了潜移默化地与唐代曲牌格律相暗合的现象，所以入乐可歌便成为自然现象了。同样的例证另有《诗话总龟》卷十一载：“东坡作彭门守时，过齐州李公择，中秋席上作一绝云：‘暮云收尽溢清寒，银汉无声转玉盘。此生此夜不长好，明日明年何处看？’其后，山谷在黔南，令以《小秦王》歌之。”[④]又，陈岩肖《庚溪诗话》有“濠梁许伯杨庭，为《柳》词五章，寄意于古，而词语清新……其五曰：‘不见灞陵原上柳，往来过尽蹄轮。朝离南楚暮西秦，不成名利，赢得鬓毛新。莫怪枝条顦顇损，一生唯苦征尘，两三烟树倚孤村，夕阳影里，愁杀宦游人。’以乐府《临江仙》按之，可歌也。”[⑤]同样的情况在宋人诗集、词集中尚有很多，如果说将诗文隐括成词为歌与诗的融合提供了广阔空间的话，那么自觉服从前代曲律进行创作并歌唱，则是一种更为深度的融合，所以，隐括的创作方式无论在深度还是在广度上都为宋代音乐文学的向前发展提供了动力。回应上文，本文认为隐括之发生除了宋人对音乐文学传统的担当意识这一主要方面之外，亦有实现雅俗融合的考虑，因为只有这样才会使文学和音乐都重新获得生命力。下面简要论述之。

因此，宋人进行隐括的另一个原因是实现雅与俗的融合。自先秦以来音乐文学的突出特征便是雅俗共赏，同时这也是实现其不断前进的重要手段，然而从汉代开始泾渭分明的雅俗界限开始产生，导致的结果便是高雅之文学与通俗之音乐的疏离，进而音乐文学的发展命途多舛。宋人“隐括”的基本手段恰是努力将前

---

① 《诗话总龟》后集卷三十三，第214页。
② 按：《小秦王》、《瑞鹧鸪》等教坊曲名的情况，主要依据任半塘先生之考证，见于《唐声诗》（下），下同。
③ 转自（宋）施元之：《施注苏诗》卷十二，文渊阁四库全书本，第1110册，第278页上。
④ 《诗话总龟》前集卷十一，第125页。按：此诗名为《中秋月》，一说为李公择所作，一说为苏轼所作，现收于《东坡全集》，为《阳关词三首》之一。
⑤ （宋）陈岩肖：《庚溪诗话》卷下，见《宋诗话全编》第3册，第2809页。

代雅文学中的意境、辞藻、篇章引入唐宋以来的俗乐体系之中。所以尽管如苏轼、欧阳修这些主张“以诗为词”，崇尚建立词之尊体地位的文人，其实质上亦是进行雅与俗的调和，金人王若虚对苏轼的贬斥恰可印证这一观点，“东坡酷爱《归去来辞》，既次其韵，又衍为长短句，又裂为集字诗，破碎甚矣。陶文信美，亦何必尔。是亦未免近俗也”。[①]将诗文隐括成词，从传统眼光看绝难免俗，在这一点上可以说宋中期之前诸人建立雅词的努力其实是一种带有中庸色彩的调和，而且苏轼等人亦开始广泛运用民间俗语，对五代以来花间派词人的雕琢文风起到了扭转之功，从而恢复了民间曲词的质朴本色。

到了周邦彦，以柳永为榜样，开始以音乐之长调承载诗歌之高雅，“美成词多用唐人诗句檃括入律，浑然天成，长调尤善铺叙，富艳精工，词人之甲乙也”。[②]即是说作为大晟词人，其一方面坚持文学的高雅性，重视富丽精工，符合贵族审美品味，而另一方面虽然周词被视为“无一点世俗气”（《乐府指迷》语），但是徽宗朝的音乐建制已经受到严重破坏，民间俗乐、俗调对主流音乐的入侵是不争之事实，所谓“大晟新声”便起于此，此种情况下周邦彦“隐括唐诗”目的性就较为明显了。如果说宋初词人进行隐括的目的是为了以雅入俗的话，那么到了徽宗以后他们的目的则是缘俗入雅，而这种倾向在南渡之后的词人群体中则异常明显，“归于醇雅”的姜夔、“旨趣永长”的吴文英、“虑雅词之落落”的张炎等人都是乘其余续，勉力为之。孙虹在《从隐括修辞看宋词与诗合流的文体演变轨迹》一文中认为：“姜夔已经不再拘泥于原作的字面与句子，而是更注重对其意境神韵的摄入，这是一种使人‘神观飞跃’的入骨之雅。”并对其《暗香》、《疏影》两首咏梅诗进行考证，认为分别隐括了林逋《山园小梅》、贺铸《减字木兰花·楼角初销一缕霞》、何逊《咏早梅》、杜甫《和裴迪登蜀州东亭送客逢早梅相忆见寄》、《佳人》、《咏怀古迹》等作品。[③]类似的情况还如《扬州慢·淮左名都》，其词序中称：“予怀怆然，感慨今昔，因自度此曲。千岩老人以为有《黍离》之悲也。”[④]总之，宋代文学主要在复古中求创新，复古表现为对音乐文学传统的恢复，创新表现为文学上对前代作品的隐括，以及音乐上对隋唐以来俗曲的吸收。而在这一过程中亦同时兼顾艺术的雅、俗两极。尽管不同阶段、不同文人采取的隐括方式不尽相同，但无论如何却构成了宋代文学雅俗共赏的独特景观。

二、点化的音乐文学特质

“点化”是与“隐括”形似，但又有所区别的文学创作方式，也是宋代恢复音乐文学传统，实现诗乐融合的重要手段。本文首先考察之，进而与“隐括”做

---

① （金）王若虚：《滹南诗话》卷二，人民文学出版社 1962 年版，第 67 页。
② （清）沈辰垣等编：《御选历代诗余》卷一百十六，文渊阁四库全书本，第 1493 册，第 352 页下。
③ 孙虹：《从隐括修辞看宋词与诗合流的文体演变轨迹》，《福建师范大学学报》2004 年第 6 期。
④ 《全宋词》，第 2180 页。

出区别。宋人黄伦《尚书精义》有一段涉及点化的文字，颇具启发性，“吕氏曰：酒醴未成之初，则是米与水而已，不得曲蘖点化则米与水俱为腐败之物。惟是得曲蘖以点化，则米与水始可以成酒醴；羹未和之时，则是牲牢之物而已，得盐梅点化始变为和羹。正如人之一身百性备具，若亲近得一好人以点化之，则转过资质也得会好，若无人点化不过是天地间一物耳。”[①]另外在佛、道两家典籍中也常提到“点化”二字，是使人开悟的手段。上引文字，意义同佛道相似，概指通过外界干预，化腐朽为神奇进而发生质变。这一过程重在浑然天成，如《二程遗书》所言：“铅铁性殊，点化为金，则不辨铅铁之性。”[②]这些文字虽未明确谈到文学，但文学中的“点化”则与此性质相同，通过适当改造前人作品，自己形成独特之新作。这一过程的核心因素是创新，而非因袭，即严羽所谓“羚羊挂角，无迹可寻”是也。

其实宋人对“点化”尤为重视，严羽《沧浪诗话·诗法》中便涉及这一问题，严羽认为作诗之法门为避免“五俗”，即“俗体”、“俗意”、“俗句”、“俗字”、“俗韵”。其中“俗句”按《诗说杂记》的解释便是：“沿袭剽窃，生吞活剥，似是而非，腐气满纸。”[③]就是说既要求学诗者“以识为主”，亦要“酝酿胸中”，惟其如此方能令诗句在蕴藉中创出新意。从严羽的这种认识不难看出宋人的基本文学观念，在复古中求突破，最终“使方寸之中，无一字世俗言语意思”。[④]而这些恰是文学中“点化”的应有之意。与严羽主张相合，宋人具体写作实践中确是非常重视沿袭与创新，南宋魏庆之在《诗人玉屑》中专列“沿袭”一目，[⑤]辑录大量宋代有成就诗人如苏轼、黄庭坚、杨万里等人言论、诗章，其间既列出优秀沿袭之作的成功之处，亦指出应注意的问题，比如在“剽窃”子目下辑《渔隐丛话》事例否定剽窃行径，在“依仿太甚”子目辑《王直方诗话》认为秦观“风生使者旌旄上，春在将军俎豆中”句对东坡“年抛造物甄陶外，春在先生杖屦中”依仿太甚，加以否定。进而，紧邻“沿袭”目列“夺胎换骨”与“点化”两目，这是宋人第一次明确对“点化”创作方法进行总结，“点化”目下包括“尤更精巧”、“用古人意”、“精彩数倍”、“点化古语”、“句优于古”五子目。《诗人玉屑》是对南宋之前诗话进行辑录的诗话总集，性质类似《苕溪渔隐丛话》，其中所录当为宋人对“点化”之最精辟理解无疑。本文认为五子目最能体现“点化”实质的是“用古人意”与“精彩数倍”二目，兹节录于下：[⑥]

用古人意

---

① （宋）黄伦：《尚书精义》卷二十二，文渊阁四库全书本，第58册，第381页上。
② 《二程遗书》卷六，第136页。
③ 转自《沧浪诗话校释》，第109页。
④ 《晦庵先生朱文公文集》卷六十四之《答巩仲至·四》，《朱子全书》第23册，第3095页。
⑤ （宋）魏庆之：《诗人玉屑》，中华书局1963年版，第179——190页。
⑥ 同上，第269页。

诗家有换骨法，谓用古人意而点化之，使加工也。李白诗云："白发三千丈，缘愁似个长。"荆公点化之则云："绿成白发三千丈。"刘禹锡云："遥望洞庭湖面水，白银盘里一青螺。"山谷点化之云："可惜不当湖水面，银山堆里看青山。"孔稚圭《白苎歌》云："山虚钟响彻。"山谷点化之云："山空响筠弦。"卢仝诗云："草石是亲情。"山谷点化之云："小山作友朋，香草当姬妾。"学诗者不可不知此。

精彩数倍

山谷《黔南十绝》七篇全用乐天花下对酒、渭川旧居、东城寻春、西楼、委顺、竹窗等诗，余三篇用其诗，略点化而已。叶少蕴云：诗人点化前作，正如李光弼将郭子仪之军，重经号令，精彩数倍。此语诚然。

魏庆之上述两段话分别辑于葛立方《韵语阳秋》卷二和卷一，加以提炼反映了宋人的共同性认识，其基本的诗学主张便是"点化"重意不重事、贵典不贵字，必须重新组织，方能"精彩数倍"。因为在宋人看来"点化"远较单纯之"沿袭"高明，这从魏庆之对"沿袭"、"点化"二目的安排顺序上便可窥得其中关键。下面的问题是，"点化"既为宋人犹擅之创作手法，便注定为歌诗甚至是音乐文学传统的延续起到了重要作用，那么这种作用如何发生？

本文认为，"点化"虽表面看来属于字句、用典方面的因袭、创新，但却令宋代歌诗内容更为凝练，增加了歌曲之雅趣。检索《全宋词》、《全宋诗》便会发现其中若干篇目会有双收现象，究其根源在于宋代歌诗沿袭唐代甚至以前之曲调，而这些曲调的格式往往为齐言体，如《阳关》、《瑞鹧鸪》、《竹枝》、《小秦王》、《柳枝》等，所以从形式角度可认为是诗，而从曲牌角度则可归入词类，本文概以"歌诗"称之。这部分歌诗自然是可以歌唱的，另有一部分同其格律相似的歌诗，亦可以借用上述唱腔进行歌唱，所谓"著腔子唱好诗"[①]是也。所以宋代诗歌很大一部分是可以入乐歌唱的，而"点化"的运用无疑会使这些诗歌在语言层面更加具有底蕴。林逋《山园小梅》"疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏"句便是直接点化唐江为诗"竹影横斜水清浅，桂香浮动月黄昏"而来，仅改两字借以咏梅，可谓"丹头在手，瓦砾皆金"，[②]杜安世《瑞鹧鸪·夜来风雨损余芳》"夜来风雨损余芳"句点化孟浩然"夜来风雨声，花落知多少"句，而林逋、杜安世上引两诗皆为《瑞鹧鸪》曲调，除此之外，欧阳修、苏轼、陈师道、黄庭坚等人诗集中都存在大量这样的点化之作，不但点化前人诗作，而且本朝人之间也竞相为之，如南宋许棐《三台春曲》"人比花尤易老，那堪终日相思"句便是点化易

[①] 《苕溪渔隐丛话》后集卷三十三"晁无咎"条："黄鲁直间作小词，固高妙，然不是当家语，自是着腔子唱好诗。"第253页。

[②] （清）郑方坤：《五代诗话》卷三，辑自《紫桃轩杂缀》，文渊阁四库全书本，第1486册，第556页上。

安“帘卷西风，人比黄花瘦”句，并且意境也极为相似。据任半塘先生考证《三台》亦名《宫中三台》、《江南三台》、《三台令》，本调创始“迟则唐初，早则六朝，必然在高宗龙朔以前”[①]唐圭璋称许棐此诗“其调名及字数句法，与唐曲无异”。[②]类似例子尚有许多，不赘举。不难看出，“点化”方式在歌诗中普遍存在，就其实质来说其实是一种语句的互文现象，西方学者巴赫金、克里斯蒂娃、罗兰·巴特、布鲁姆等人都有过类似的论述，其中布鲁姆的观点较为精到，他说：“诗歌不过是一些词，这些词指涉其它一些词……如此类推，直至文学语言那个无比稠密的世界。任何一首诗都是与其它诗歌互文的。”[③]而这种互文的最终效果是实现审美传统的延续或是审美习惯的认同。这一点在具体演唱以及欣赏过程中都十分重要。就创作者、演唱者而言，这是一种超越的过程，也是为自己诗歌增添雅趣的过程；就接受者而言，熟悉且具有创新性的语句极易形成共鸣，甚至可以唤起内心的集体无意识。而创作过程与接受过程的这种契合，无论对诗还是对歌必然会起到推动作用。正如有的学者所言：“歌词之魅力既不全在文学性，也不全在音乐性，而在于文学性同音乐性的有机融合。”[④]

与隐括相似，宋代尚有一种十分重要且隐性的点化形式，即以原有曲调格式点化现有作品。如上述《阳关》、《瑞鹧鸪》、《竹枝》、《小秦王》、《柳枝》等曲调不但在唐代歌诗中运用广泛，也在宋代得到了延续。宋人对这些曲调的歌诗并非完全尊奉，也就是说在保持原有样态的基础上，对句式、字数、用韵等外在形式进行适当改变。下面具体分析之：以《竹枝》为例，按任半塘先生考证《竹枝》分七言二句和七言四句两体，而以七言四句体更为盛行，本调源自民间，始于盛唐以前，亦名《竹枝曲》、《竹枝辞》、《竹枝歌》等，格律上有拗格和律体之别。到了宋代，《竹枝》的句式与格律都有所改变，《唐声诗》在梳理唐以后《竹枝》流变时认为宋初王禹偁写滁民的《唱山歌》诗，便可以《竹枝》视之，此诗为：“滁民带楚俗，下俚同巴音。岁稔又时安，春来恣歌吟。接臂转若环，聚首丛如林。男女互相调，其词非奔淫。修教不易俗，吾亦弗之禁。夜阑尚未阕，其乐何愔愔。用此散楚兵，子房谋计深。乃知国家事，成败因人心。”[⑤]可见，为五言古体诗，共十六句，在句式上与原来体式有很大不同。与此类似情况还有周行己《竹枝歌上姚毅夫》诗：“秋月亭亭扬明辉，浮云一点天上飞，欻忽回阴雨四垂。人生万事亦尔为，今不行乐待何时。”[⑥]为七言五句古体；项安世《次韵杨佥判室中竹枝》：“懒龙入户养慵枝，罢听风雷却听诗。头角不争云雨会，精神如畏雪霜欺。

---

① 《唐声诗》（下），第302页。
② 《全宋词》，第2863页。
③ 转自王瑾：《互文性》，广西师范大学出版社2005年版，第71页。
④ 许自强：《歌词创作美学》，首都师范大学出版社2000年版，第21页。
⑤ （宋）王禹偁：《小畜集》卷五，四部丛刊初编缩本，第175册，第27页下。
⑥ 《全宋诗》第22册，第14364页。

莫教画手流传去，生怕时人取次知。此腹可怜终不负，琅玕朝暮为君披。”[①]为七言八句律体。虽然唐《竹枝》在音律和平仄上律、拗兼存，但句式上则只有七言二句、七言四句两体，而宋人则将其进一步解放，杂体纷纷涌现。除了句式上不同，在具体格律上亦与原调产生很大变化，任半塘先生称：“宋人如黄庭坚等，对此调颇愿倚声，重视中唐拗格，并不忘和声。自此以后之《竹枝》皆与普通七绝前冠调名而已。”[②]这段话道出了宋人点化唐人曲调以为己用的真谛，即忽视原体，而仅仅将《竹枝》作为一种符号来使用，其实宋人早在黄庭坚之前就已经这样做了，黄大临《题哥罗驿竹枝词》“尺五攀天天惨颜，盐烟溪瘴锁诸蛮。平生梦亦未尝处，闻有鸦飞不到山。风黑马嘶驺瘦岭，日黄人度鬼门关。黔南此去无多远，想在夕阳猿啸间”[③]其平仄关系为：“仄仄平平平仄平，平平平仄仄平平。平平仄仄仄平仄，平仄平平仄仄平。平仄仄平平仄仄，仄平平仄仄平平。平平仄仄平平仄，仄仄平平平仄平。”便是典型的七言律诗无疑。另，杨万里《峡山寺竹枝词五首》、《过显济庙前石矶竹枝词二首》、《过白沙竹枝歌六首》，王质《效竹枝体有感四首》（其二、其三），马之纯《祀马将军竹枝辞》（除其一、其六）等均为七言律绝。尤要指出，贺铸《变竹枝词九首》、项安世《竹枝歌》等诗则均为五言绝句，明显是倚《竹枝》之名而进行的变体。可见，《竹枝》曲调在宋代的使用范围相当广，就句式而言五言、七言都有；就韵律而言，拗体、律诗、绝句并存。对于《柳枝》、《瑞鹧鸪》、《小秦王》等几种齐言曲调，情况亦多与《竹枝》相似，限于篇幅不赘举。本文认为这种唐代曲调在宋代被泛而用之的手法便是点化无疑，在沿袭中寻求突破，而这样做的更深层目的则在于以旧瓶装新酒的方式寻求文化上的共鸣。这种点化方式与传统意义上的点化不同之处在于，魏庆之等人仅仅注意到了诗词语句上的沿袭和创新，而没有从形式角度看待点化的施用。宋人形式层面的点化，不但继承了唐及以前的诗词格式，也对之进行了适当改造，较突出的便是用原有曲调、曲牌、词牌重新加以创造，从而无论在句式还是在韵律上都有所突破。而这种突破的目的无疑是丰富诗词类型，与现实歌唱实践相结合。

三、隐括与点化之比较

通过上面分析，可以说隐括与点化在宋代音乐与诗歌再度融合的过程中发挥了重要作用。两者相同之处显而易见，都是对原有作品的改写。下面主要针对两者不同，试做简要比较：首先，隐括属于“夺胎换骨”，点化属于“点铁成金”。权借用江西诗派的诗学术语表明两者实质上的差异。即是说隐括通常都是对原有

[①] 《全宋诗》第 44 册，第 27266 页。
[②] 《唐声诗》，第 377 页。
[③] 《全宋诗》第 17 册，第 11327 页。

作品的改写，但创造性不强，有时甚至流于游戏；点化则更重视创造性，正如开篇引黄伦《尚书精义》中所讲只有在“曲糵”、“盐梅”的参与之下方有“旧醴”、“和羹”的产生，而此“曲糵”、“盐梅”在文学中便相当于作者独特之思维，惟其如此，才会发生质的飞跃。所以，隐括之作往往仅是形式上的重新组织；点化则属于从内容到形式的大改变。

其次，就与音乐关系而言，隐括与音乐关系更密切。宋代很多文人隐括的最终目的适应实际歌唱，因此多将诗、文隐括为词、曲以实现此目的。比较而言，点化则更追求文学上的深度，以字句典雅、精炼为目的。虽然两者在宋代都为音乐文学发展做出贡献，但隐括的贡献是以现有曲调去改造原有作品，点化的贡献是以原有曲调样态同化现有作品，这样便导致隐括与社会音乐实践的关系更为密切。彼此的出发点不同，导致与音乐之关系自然不同。隐括是全局性改造，点化多集中于字句，多是考虑的阅读和吟诵的因素，而对原句加以改造。因此隐括多用于词曲对诗的改造，点化多用于诗对诗的改造，以期达到画龙点睛之效。

再次，就美学意义而言，点化更容易形成审美共鸣。由于宋人进行隐括的目的不一，所以有些作品的美学价值并未超过原作，仅是为了适合歌唱而已。如上举苏轼《水调歌头·昵昵儿女语》对韩愈《听颖师弹琴诗》的隐括，在意境上便不如原作，这种现象很普遍，原因在于一方面不同文体都有自己的美学特征，而生硬变革便有可能损害原质；另一方面，被隐括的作品多属雅文学范围，单纯为了歌唱而对词句调整，也将影响原作美感。而点化则不同，点化的最初目的便是实现语句的精纯，不但可以增加语句的雅趣，更易形成审美认同。当然像江西诗派后学那样为了点化而点化的枯涩瘦硬文风，则是过犹不及的表现。

总之，隐括与点化尽管存在上述差异，但却为宋代音乐文学的发展注入了活力，使音乐与文学在更为精进的基础上进一步得以融合。而实践领域中的歌、诗不分，必将在理论层面有所显现，所以宋代表现出乐论与文论互相影响、互相融通的现象。

第三节 诗乐合论：“诗论”与“乐论”关系发微

自《尚书·舜典》“诗言志，歌永言”始，诗与乐在理论上便被放在一起言说，尔后《乐记》、《毛诗序》中“情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之”则从发生学角度看待两者的关系。这表明在先秦时期，与诗乐舞的浑融为一相一致，诗与乐是合论的。虽然两汉、魏晋以后诗、乐开始分途，但这并未使两种艺术在理论层面彻底决裂。如《文心雕龙》中《乐府》篇便同样可以视为乐论，“诗为乐心，声为乐体”观念基本沿袭前说，除此之外《声律》、

《时序》两篇也涉及音乐。与这种概论式的诗乐合论不同，《诗品》则试图在具体个案分析中将诗与乐相结合，如对曹植的评点便说："陈思王之于文章，譬如人伦之有周孔，鳞羽之有龙凤，音乐之有琴笙，女工之有黼黻。"这同时也表明诗论与乐论的关系开始由显而入隐，到了唐代除了白居易等少数几人之外几乎无人在理论层面对二者的关系进行言说。而宋代文人则恰恰相反，在诗与乐深度融合的基础上，诗论与乐论也表现出向传统模式复归之势。欧阳修、苏轼、黄庭坚、周惇颐、朱熹、李清照、沈括、王灼等人都已经将诗论与乐论等而视之，而南宋郑樵在《通志·乐略·正声序论》中的总结某种程度上代表了宋人的基本倾向，"凡律其辞则谓之诗，声其诗则谓之歌，作诗未有不歌者也。诗者乐章也，或形之歌咏，或散之律吕，各随所主而命。主于人之声者，则有行，有曲。散歌谓之行，入乐谓之曲。主于丝竹之音者，则有引，有操，有吟，有弄。各有调以主之，摄其音谓之调，总其调亦谓之曲。凡歌、行虽主人声，其中调者皆可以被之丝竹。凡引、操、吟、弄虽主丝竹，其有辞者皆可以形之歌咏"。[①]可见宋人的普遍观念是将诗与乐章等而视之，认为不同之处仅是外在表现形态上存在差异而已，所以尽管郑樵名之为《乐略》并且分目为"正声"、"别声"、"遗声"，但其中则是诗、乐并举的，从这个意义上看，宋代诗论与乐论关系变得更为密切。而本文认为，这种密切关系既表现为沈括、郑樵、王灼等人概论式的论说之中，亦有很多具体而微的表现，故拟以宋代大量存在的诗话、词话为基点，分析其中蕴含的乐论思想进而具体考察两者的融合状况。

一、宋诗话与乐曲、乐器、乐诗

宋人诗话极为浩博，据考证仅宋代单独成书的诗话便有一百七十余种。[②]散佚之作尚有数百万字，而这些诗话的突出特点是多以片段评点形式出现，其中涉及的内容十分丰富，因此不免有芜杂之感，在众多内容中对乐器、乐曲以及历来乐诗的评点占有一席之地。这是前代文论很少涉及的层面，而宋诗话往往对这几方面进行十分周详的考证。

就乐曲而言，宋诗话中谈及最多者当是对唐大曲《霓裳羽衣曲》的考证。《西清诗话》、《蔡宽夫诗话》[③]、《苕溪渔隐丛话》、《韵语阳秋》[④]、《碧鸡漫志》等都谈及此曲，其中主要问题是考证《霓裳羽衣曲》的产生过程及基本特色。宋人普遍认为此曲源自西域，经唐玄宗改造而成。《西清诗话》载："余尝观唐人《西域记》云：'龟兹国王与臣庶知乐者，于大山间听风水之声，均节成音，后翻入中国，如《伊州》《凉州》《甘州》，皆自龟兹至也。'此说近之，但不及《霓裳》耳。

① 《通志二十略》，第887页。
② 见吴文治《宋诗话全编》前言，江苏古籍出版社1998年版。
③ 《宋诗话辑佚》，第401页。
④ （清）何文焕：《历代诗话》，中华书局1981年版，第602——603页。

郑嵎《津阳门诗注》：‘叶法善引明皇入月宫，闻乐归，留写其半。会西凉府杨敬远进《婆罗门曲》，声调脗合，按之便韵，乃合二者，制《霓裳羽衣曲》’，则知《霓裳》亦來自西域云。”[①]从中不难看出一直以来在《霓裳羽衣曲》的产生问题上，存在虚与实两种看法，“明皇入乐宫”事为虚，“扬敬远进《婆罗门曲》”事为实。而历来文献中多以前者为据，《苕溪渔隐丛话》曰：“明皇游月宫事，凡见于五书。郑嵎《津阳门诗注》、《明皇杂录》、《高道传》，此三书皆云：‘叶法善引明皇游月宫，闻乐，归作《霓裳羽衣曲》。’《唐逸史》云：‘与罗公远同游。’《异人录》云：‘与申天师同游。’惟此二书为异。余尝考《高道传》，亦有《罗公远列传》，无游月宫事，则知《唐逸史》之误无疑。若《异人录》别无以证之，未遽以为误也。”[②]所以《霓裳羽衣曲》在唐代是带有浓重神秘色彩的，这种说法在开元、天宝年间十分盛行，一方面源于野史之杜撰，而另一方面则源于文学家的文学想象，而后世往往据之以为事实。其中白居易《长恨歌》最早提及《霓裳羽衣曲》，《长恨歌》演绎明皇游仙宫与玉环相见之事，其中帝王日常玩乐多奏《霓裳羽衣曲》，待到明皇游仙宫两人重逢，玉环的姿态则是“风吹仙袂飘飘举，犹似《霓裳羽衣舞》”，这样的描述自然使这个舞曲带有了神秘而浪漫色彩。故后世注家及野史作者多从浪漫角度言及该舞曲的产生。

宋人对《霓裳》之产生的另一种认识，则属于“实”的层面。即认为各种野史、遗事中记载的明皇游仙宫，归而作《霓裳》事为荒诞杜撰。王灼在《碧鸡漫志》中便持这种观点，称：“《霓裳羽衣曲》，说者多异。予断之曰：西凉创作，明皇润色，又为易美名。其它饰以神怪者，皆不足信也。《唐史》云：河西节度使杨敬忠献，凡十二遍。白乐天《和元微之霓裳羽衣曲歌》云：‘由来能事各有主，杨氏创声君造谱。’自注云：‘开元中，西凉节度使杨敬述造。’郑嵎《津阳门诗》注亦称西凉府都督杨敬述进。予又考《唐史·突厥传》，开元间，凉州都督杨敬述为暾欲谷所败，白衣检校凉州事。乐天、郑嵎之说是也。”[③]王灼认为《霓裳羽衣曲》当源于西凉《婆罗门曲》，传入中土以后经唐玄宗润色进而本土化，王灼为南宋高宗时人，其时各种材料已经较为详备，在考证《唐史·突厥传》、杜佑《理道要诀》、郑嵎《津阳门诗注》及白乐天、刘梦得等数人诗作之后，明确指出：“月宫事荒诞，惟西凉进《婆罗门曲》，明皇润色，又为易美名，最明白无疑。”可以说，这种观点代表了宋人对《霓裳羽衣曲》的成熟认识。

与对起源问题的考证相应，宋人亦对《霓裳》的音乐特色进行考察。在《霓裳曲》所属宫调问题上，时人多将其归为道调法曲。所谓道调，为宫调之胡名，“二十八调之中，调多胡名，如宫调，胡名道调。商调，胡名大食调，又名越调”。

---

① 张伯伟：《稀见本宋人诗话四种》，江苏古籍出版社 2002 年版，第 176 页。
② 《苕溪渔隐丛话》前集卷二十四，第 159——160 页。
③ 《碧鸡漫志校正》卷三，第 51 页。

[①]如上述，《霓裳曲》源于西域《婆罗门曲》，而该曲则属于商调，郭茂倩《乐府诗集》引《乐苑》语称："《婆罗门》，商调曲。开元中，西凉府节度杨敬述进。"[②]基于这种认识，葛立方在《韵语阳秋》中纠正了宋人的错误，称："若以为道调，则误矣。乐天《高阳观夜奏霓裳》云：'开元遗曲自凄凉，况近秋天调是商。'则《霓裳》用商调，非道调明矣。"[③]与其相似，王灼《碧鸡漫志》亦考证称："明皇改《婆罗门》为《霓裳羽衣》，属黄钟商。云：时号越调。即今之越调是也。白乐天《嵩阳观夜奏霓裳》诗云：'开元遗曲自凄凉，况近秋天调是商。'又知其为黄钟商无疑。"[④]由这些考证可知，虽然到了宋代《霓裳》大曲全貌已经难以见到，[⑤]只见其谱难见其容，但是宋代诗论、文论仍对其十分重视。一方面，说明宋人并没有严格将诗论与乐论进行界限区分，诗论中谈及乐曲是作为一种十分正常现象出现的。另一方面，亦表明在实践层面诗与乐也应该是共存的，这也从另一个角度印证了宋代歌诗的实际情况。详考宋人诗话，会发现除了《霓裳》曲之外，对《三台》[⑥]、《凤将雏》[⑦]等舞曲亦多有考证，那么下面的问题是，宋人诗话中对这些大曲或教坊曲的考证具有什么样的深层意义呢？

宋诗话中对这些舞曲多以考证为主，这与唐代以前诗论、文论侧重对舞姿、曲调的感性描绘明显不同。本文认为，考证除了表明宋人致力于恢复舞曲原貌，恢复诗、乐融合传统之外，更彰显了宋人的独特审美风尚。具体言之，可以分作两个层面：其一，对舞曲的考证开始由虚而入实，某种程度上代表了唐宋两代审美倾向的变化。以《霓裳》曲为例，唐代提及此曲多见于诗歌之中，据考证多达

---

① （明）倪复：《钟律通考》卷六，文渊阁四库全书本，第212册，第743页上。

② 《乐府诗集》卷八十，第1128页。

③ 《历代诗话》，第603页。

④ 《碧鸡漫志校正》，第54页。

⑤ 《宋史·乐志》卷一百四十二，第2239页。载"庆节上寿，及将相入辞……所奏凡十八调四十曲：一曰正宫调，其曲三，曰《梁州》、《瀛府》、《齐天乐》；二曰中吕宫，其曲二，曰《万年欢》、《剑器》；三曰道调宫，其曲三，曰《梁州》、《薄媚》、《大圣乐》；四曰南吕宫，其曲二，曰《瀛府》、《薄媚》；五曰仙吕宫，其曲三，曰《梁州》、《保金枝》、《延寿乐》；六曰黄钟宫，其曲三，曰《梁州》、《中和乐》、《剑器》；七曰越调，其曲二，曰《伊州》、《石州》；八曰大石调，其曲二，曰《清平乐》、《大明乐》；九曰双调，其曲三，曰《降圣乐》、《新水调》、《采莲》；十曰小石调，其曲二，曰《胡渭州》、《嘉庆乐》；十一曰歇指调，其曲三，曰《伊州》、《君臣相遇乐》、《庆云乐》；十二曰林钟商，其曲三，曰《贺皇恩》、《泛清波》、《胡渭州》；十三曰中吕调，其曲二，曰《绿腰》、《道人欢》；十四曰南吕调，其曲二，曰《绿腰》《罢金钲》；十五曰仙吕调，其曲二，曰《绿腰》、《采云归》；十六曰黄钟羽，其曲一，曰《千春乐》；十七曰般涉调，其曲二，曰《长寿仙》、《满宫春》；十八曰正平调，无大曲，小曲无定数。"可知，宋时《霓裳》大曲已经不在庙堂之上存在。

⑥ （宋）张表臣：《珊瑚钩诗话》卷二载"乐部中有促拍催酒，谓之'三台'，唐士云：蔡邕自持书，御史累迁尚书，不数日间遍历'三台'，乐工以邕洞晓音律，故制曲以悦之，又始作乐，必曰'丝抹将来！'盖丝竹在上，钟鼓在下，丝以起之，乐乃作。唐以来如是，非古所谓合止柷敔也。"按，为唐代教坊舞曲，玄宗开元以前人作。据《乐府诗集》引《乐苑》称"天宝中，羽调曲有三台，又有急三台"急曲凡三十拍，自唐至宋，均入酒令，用以催酒。

⑦ 《韵语阳秋》卷十五载"《凤将雏曲》，吴兢乐府题要云'汉世乐曲名也'而郭茂倩《乐府诗集》中无此词，独《通典》载应璩百一诗云'为作陌上桑及言凤将雏'张正见置酒高殿上云'琴挑凤将雏，当是用相如鼓琴，挑云凤兮归故乡，四海求其凰之义'则此曲其来久矣。按《晋书·乐志》吴声十曲：一曰《子夜》，二曰《上柱》，三曰《凤将雏》，此三曲自汉至梁有歌，今不传矣。"上海古籍出版社1984年影印上海图书馆宋刻本。

90 余篇。[①]这些诗作多从浪漫角度进行取材，往往倾向于明皇游月宫事。与此同时，与其它大曲相比，《霓裳》也是在唐人诗作中被提及最多者，这也符合唐代天真浪漫的整体审美风尚。而宋人诗作中虽多涉及《霓裳》者，但多复归理性的反思。如徐铉《又听霓裳羽衣曲送陈君》"清商一曲远人行，桃叶津头月正明。此是开元太平曲，莫教偏作别离声"、韩琦《初会醉白堂》"自向酒中知有德，更于琴外晓无弦。霓裳百指非吾事，只学醺酣石上眠"、祖无择《琵琶亭》"晚泊湓江半客舟，琵琶亭下动闲愁。霓裳绿腰杳何许，枫叶荻花空自秋"等等。除了具体诗作之外，宋诗话则更能体现宋人"尚实"审美风尚的，上文所列对各舞曲的产生、特色的考证便可说明问题。不赘述。其二，宋代诗话、文论的基本倾向开始重视客观言说。自欧阳修《六一诗话》始，宋代诗话表面看来以片段性的语录为主，似乎并不执迷对某一问题的深入探究，但实际上宋人所下断语是建立的深厚的学养基础上的，某些内容是作为一种共识性知识而被有意隐去的，而对于某些存在歧义性的问题，则以考证为主。上文提到的各种诗话对《霓裳》舞曲的考证恰属于后者，这样做的目的无疑是为了追求知识的准确性，并希望达成某种共识，为进一步的断语性言说提供普适性材料。所以本文认为宋代诗话的突出特点便是建构了一种高度抽象式的理论模式，以直达本质的方式对现象进行抽离和超越，简短的断语背后往往以丰富的实证材料作为支撑。从对《霓裳》等舞曲的考证足见一般。

就乐器言之，宋人诗话、词话亦有对乐器及弹奏技巧的介绍。琴、笛、琵琶是宋人较为欣赏的几种乐器，其中琴属雅乐器，多出现在文人的诗歌酬唱之中，而笛与琵琶由于源自西域，所以多在俗乐中出现，在宋杂剧中出现尤多。总体上，宋诗话也是沿着这一分野而进行论述的。《渔隐丛话》辑《复斋漫录》、《西清诗话》言鼓琴之事曰："《复斋漫录》云：元微之诗：'尔生不我待，我愿裁为琴。宫弦春似君，君若春日临。商弦廉似臣，臣作旱天霖。'盖取《史记》：'驺忌子闻齐威王鼓琴而为说曰：大弦浊以春温者，君也；小弦廉折以清者，相也。'《西清诗话》乃云：'吴僧义海琴妙天下，而东坡听惟贤琴，有大弦春温和且平，小弦廉折亮以清之句。'至谓东坡未知琴趣，不独琴为然；殊不知亦取驺琴之事耳，可谓不学。"自魏晋以来文人一直对琴情有独钟，并将琴弦音响赋予道德意味，有意识地将琴乐人格化、道德化，这自然便成为了宋诗话的言说对象，并且对咏琴之诗进行考证和品评（见下文）。蔡正孙在《诗林广记》中亦谈及羌笛，"《春夜洛城闻笛》：'谁家玉笛暗飞声，散入春风满洛城。此夜曲中闻折柳，何人不起故园情。'胡苕溪云'《乐府杂录》云：笛者，羌乐也。古曲有《折杨柳落梅花》之名，故杜少陵亦有《吹笛诗》云：故园杨柳今摇落，何得愁中曲尽生。王涣之

[①] 见王安潮：《<霓裳羽衣曲>考》，《浙江艺术职业学院学报》2007 年第 4 期。

亦云：羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。此皆言折杨柳曲也。”[①]其中不仅列举含有羌笛的诗句，更为重要的是对唐宋以来的竹笛缘起进行考证，并指出了羌笛音色上的特点，以其苍凉的音色经常与离愁别绪相得益彰。事实上，宋代无论是宫廷雅乐还是民间俗乐中羌笛都是必不可少的乐器，笛、筚篥、琵琶等乐器早在唐代就已经十分盛行，《隋书·音乐志》中龟兹部（胡部）所载乐器包括：“琵琶、五弦、笙、笛、箫、觱篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜钹、贝”等，到了宋代教坊乐与民间音乐更进一步吸收这些乐器，弦乐与管吹乐的应用范围甚至超过了传统的金石之声。在宋代歌诗盛行的大背景下，诗论与文论中涉及这些乐器就不足为怪了。

如上述，胡乐器中除了羌笛在宋人诗话中经常出现之外，琵琶也被经常谈及。在《韵语阳秋》卷十五中葛立方整理了众多关于琵琶的诗话片段。[②]其中既有对“昭君自弹琵琶”之遗事的考订，认为“马上弹琵琶非昭君自弹”。亦有对五弦与琵琶关系的考证，认为“五弦之制亦出于琵琶也”，并进一步称：“乐天有《五弦弹》诗云‘赵璧知君入骨爱，五弦一一为君调’又云‘惟忧赵璧白发生，老死人间无此声’，想其掐弹之妙冠古绝今，人未易企及也。尝观《国史补》云‘人问璧弹五弦之术，璧曰吾之于五弦也，始则神遇之，终则天随之，眼如耳，耳如鼻，不知五弦之为璧，璧之为五弦也’，其庄周所谓用志不分乃凝于神者乎。韦应物云‘古刀幽磬初相触，千珠贯断落寒玉。’张祜云‘小小月轮中，斜抽半袖红’元稹云‘促节频催渐繁拨，珠幢斗绝金铃掉’亦可见五弦声韵制作之仿佛矣。”通过对五弦、琵琶两种乐器形制的考订，进而分析两种乐器的渊源关系以及五弦的声韵特点。除此之外，《韵语阳秋》还十分详细的记载琵琶的弹奏技巧，“弹丝之法妙在左手脱，右优而左劣，亦何足论乎？尝观《琵琶录》云‘元和中曹保有子善才，善才有子纲，皆能琵琶，又有裴兴奴，长于拢捻，时人谓纲有右手，兴有左手，盖拢捻在左手也，纲劣于左手，则琵琶之妙处逝矣’白乐天有《听弹琵琶示重莲》诗云：‘谁能截此曹纲手，插向重莲红袖中’。惜乎乐天未知截兴奴手之妙也。”琵琶在不断汉化的过程中逐渐在文人的日常生活中占有一席之地，其形制及演奏技巧已发生了不少变化，据郑祖襄先生考证：“胡琵琶原本没有品，汉化以后的俗琵琶使用了品。有品的琵琶图像在宋代还能见到，如河南禹州白沙北宋墓散乐壁画中的琵琶、山西平定县姜家沟1号宋墓乐舞壁画中的琵琶。”[③]汉化的过程就是不断被使用的过程，如此情况，说明琵琶在宋诗话中出现绝非偶然。

除了上述三种主要乐器之外，钟、鼓、筚篥、竽、笙等乐器在宋人诗话中亦经常出现，虽然不像《乐书》、《文献通考》、《通志》那样着重对形制、源流的考订，但往往能从文学角度看待各种乐器的变迁，从一个层面反映了各个时代音乐

---

① （宋）蔡正孙：《诗林广记》卷三，文渊阁四库全书本，第1482册，第34页上。
② 《韵语阳秋》卷十五，第201——203页。
③ 郑祖襄：《宋元明琵琶图像考——琵琶乐器汉化过程的图像分析》，《中国音乐学》2008年第4期。

与文学相结合的状态，不仅对考察诗歌题材特点有所帮助，也对音乐史有着重要贡献。

就乐诗而言，相比于乐曲、乐器，宋诗话对乐诗的关注是最为突出的，宋及宋前的各种反映音乐题材的作品经常成为宋诗话论说和考订的对象，构成了宋诗话的重要特色。《西清诗话》[①]和《苕溪渔隐丛话》（前集卷十六）中都有下面记载："三吴僧义海以琴名世。六一居士尝问东坡：'琴诗孰优？'东坡答以退之《听颖师琴》，公曰：'此只是听琵琶耳。'或以问海，海曰：'欧阳公一代英伟，然斯语误矣。昵昵儿女语，恩怨相尔汝。……皆指下丝声妙处，惟琴为然。琵琶格上声，乌能尔邪？退之深得其趣，未易讥评也。'东坡后有《听惟贤琴诗》……诗成欲寄欧公而公亡，每以为恨。客复以问海，海曰：'东坡词气倒山倾海，然亦未知琴。春温和且平，廉折亮以清。丝声皆然，何独琴也？又特言大小弦声，不及指下之韵。牛鸣盎中雉登木，概言宫角耳，八音宫角皆然，何独丝也。'闻者以海为知言。余尝考今昔琴谱，谓宫者非宫，角者非角，又五调迭犯，特宫声为多，与五音之正者异，此又坡所未知也。"即是说在僧义海看来，欧阳修、苏轼对韩愈《听颖师弹琴》的理解都是存在问题的，而将其视为咏琵琶诗更是谬之千里，甚至后来苏轼《听惟贤琴诗》的词句亦是不够准确，多少受到了当时"五音迭犯"整体环境的影响。宋人包括苏轼、欧阳修等人经常赋诗，或描摹乐器，或描写听乐感受，形成了题材非常独特的一类诗歌，本文权称之为"乐诗"，与这些乐诗创作相呼应，文人之间亦经常进行相关讨论，上述对韩愈《听颖师弹琴》的讨论便是很好的例证。宋诗话中记载的这些片段不仅能帮助还原当时社会文人以乐诗相互唱和、切磋的事实，亦展示出了当时的文艺思想状况，构成了宋代诗话的独特风貌。除了上面的例子，类似诗话中的记载还有很多，兹举数例：

1、《苕溪渔隐丛话》前集卷十六："东坡《听琵琶诗》云：'何异乌孙送公主，碧天无际雁行高。'乃用《文选·王明君辞序》云：'昔公主嫁乌孙，令琵琶马上作乐，以慰其道路之思。其送明君亦尔。'则琵琶非起于明君，盖前已有也。《释名》云：'琵琶本胡中马上所鼓也，四弦象四时也。推手向前曰琵，却手向后曰琶，因以为名焉。'"[②]

2、《彦周诗话》："韩退之《听颖师弹琴诗》云：'浮云柳絮无根蒂，天地阔远随飞扬。'此泛声也，谓轻非丝、重非木也；'喧啾百鸟群忽见，孤凤皇泛声中寄。'指声也；'跻攀分寸不可上'，吟绎声也；'失势一落千丈强'，顺下声也。仆不晓琴，闻之善琴者云：'此数声最难工'，自文忠公与东坡论此诗，作听琵琶诗之后，后生随例云云，柳下惠则可，吾则不可，故论之少，为退之雪冤。"

[①]《稀见本宋人诗话四种》，第192——193页。
[②]《苕溪渔隐丛话》前集卷十六，第106页。

3、《苕溪渔隐丛话》后集卷十："《后山诗话》谓：'六一居士闻杜彬弹琵琶，作诗云：坐中醉客谁最贤？杜彬琵琶皮作弦。自从彬死世莫传，皮弦世未有也。'丙戌岁，居苕溪，暇日因阅《酉阳杂俎》，云：'开元中，段师能弹琵琶用皮弦，贺怀智破拨弹之，不能成声。'因思永叔、无已皆不见此说，何也？"[①]

4、《诗话总龟》卷六："昔苏子美言乐天《琵琶行》中云'夜深忽梦少年事，觉来粉泪红阑干'此联有佳句。余谓梦得《武昌老人吹笛歌》云'如今老去语犹迟，音韵高低耳不知。气力已无声尚在，时时一曲梦中吹。'不减乐天。"

5、《诗话总龟》卷二十："刘仲几饯饮东坡，中觞闻笙箫声杳杳在云霄间，抑扬往返，粗中音节，徐而察之，则出于双瓶，水火相搏自然吟啸，食顷乃已。坐客惊叹请作《瓶笙诗》以记云'孤松吟风细冷冷，独鼍长缫女娲笙。陋哉石鼎逢弥明，蚯蚓窍作苍蝇声。瓶中宫商自相赓，昭文无亏亦无成。东坡醉熟呼不醒，但云作劳吾耳鸣'。（辑自《百斛明珠》）"

6、《韵语阳秋》卷十五："《后庭花》，陈后主之所作也。主与幸臣各制歌辞，极于轻荡，男女唱和，其音甚哀，故杜牧之诗云'烟笼寒水月笼沙，夜泊秦淮近酒家。商女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花'《阿滥堆》唐明皇之所作也。骊山有禽名'阿滥堆'，明皇御玉笛将其声翻为曲，左右皆能传唱，故张祜诗云'红叶萧萧阁半开，玉皇曾幸此宫来，至今风俗骊山下，村笛犹吹阿滥堆'二君骄淫侈靡耽嗜歌曲，以至于亡乱，世代虽异，声音犹存，故诗人怀古皆有犹唱犹吹之句，呜呼，声音之入人深矣。"

综上可知，宋代诗话中蕴含大量关于乐曲、乐器、乐诗的内容，诗话中论乐也成了宋诗话的重要特色。但这只是诗话与乐论关系之一维，与此同时，乐在诗话中亦并非处于被动的被描述和被阐释的地位，它反过来也对诗论、文论的进一步深入起到了重要作用，本文认为这种作用主要通过两种方式得以实现，一是以乐评诗，一是以乐论文。

二、以乐论诗

尽管在宋代乐有逐渐从礼乐之乐向音乐之乐滑移的现象，但无论在广义上还是在狭义上，乐与诗都存在着天然的联系。宋人赵與皶在《娱书堂诗话》中尝引姜夔语，曰："守法度曰诗，……放情曰歌，……通乎俚俗曰谣，委曲尽情曰曲。"[②]表明在宋人眼中诗与歌、谣、曲等音乐形式仍是等而视之的，它们仅在外在的

① 《苕溪渔隐丛话》后集卷十，第70页。
② （宋）赵与皶：《娱书堂诗话》，文渊阁四库全书本，第1481册，第474页下。

语言形式、情感的表达方式存在不同而已。除了这种广义的共通性之外，宋人亦经常认为优美的诗句也是可以与乐音相表里的，何谿汶《竹庄诗话》引《箱素杂记》云："义山《锦瑟》诗云云，山谷道人读此诗殊不晓其意，后以问东坡。东坡云：'此出《古今乐志》，云锦瑟之为器也，其弦五十，其柱如之，其声也适怨清和。'按：李诗'庄生晓梦迷蝴蝶'适也；'望帝春心托杜鹃'怨也；'沧海月明珠有泪'清也；'蓝田日暖玉生烟'和也。一篇之中曲尽其意，史称其瑰奇雄迈，信然。"[①]尽管这种比附略显牵强（见下文），却可从中看出宋人试图沟通两者的努力。宋人的这种诗、乐相通倾向为两者的互相论说提供了前提。

概而言之，宋人诗话中以乐论诗又可以分为三种现象。一是，以音乐之节奏论诗。诗歌作为一种音乐文学体裁，本身便具有一定的韵律性，以适合吟咏之节奏。这种节奏性与音乐的节奏性是密不可分的，诗歌与音乐分离成为徒诗之后，这种节奏性也依旧被保留了下来。宋人当然会注意到这种现象，所以往往以音乐之节奏作为衡量诗歌形式美的重要依据，许顗在《彦周诗话》有这样的句子："梅圣俞诗，句句精炼，如'焚香露莲泣，闻磬清鸥迈'之类，宜乎为欧阳文忠公所称。其它古体，若朱弦疏越，一唱三叹，读者当以意求之。"[②]又《诚斋诗话》载："五言古诗，句雅淡而味深长者，陶渊明、柳子厚也。如少陵《羌村》、后山《送内》，皆有一唱三叹之声。"[③]可见，一方面音乐节奏术语"一唱三叹"被挪用来衡量诗歌形式是否和谐，乐之一唱三叹与诗之起承转合颇有相似之处，诗歌的节奏美不仅体现在音节和韵律上，而且还表现在句与句之间的转承和配合上，语词、句子之间完美配合往往会达到如音乐般和谐悦耳之效。另一方面，音乐之"一唱三叹"主要目的是为了营造含蓄隽永，绵延不断的情感效果，这已经从单纯形式层面上升到意义欣赏层面，而这恰是宋人追求的美学境界。所以上面许顗主张"读者当以意求之"，杨万里亦欣赏古诗之"雅淡而味深"，这种审美倾向恰与宋人追求的"平淡"、"别趣"、"余味"等诗歌美学相一致，故苏轼在《和蔡景繁海州石室》[④]有"长篇小字远相寄，一唱三叹神凄楚"之句。因此，宋诗话中以"一唱三叹"作为论诗标准，实现了音乐从形式到内容两个层面对诗歌的干预。

第二种现象是以音乐之意境论诗。如上所述，音乐与文学无论在形式还是在内容上都存在相互渗透和影响现象，形式美自然是诗与乐追求的目标。而对于内容来说，两者的互相影响并不仅仅停留于浅层的互文层面，而应该是在意境层面的相互暗合。无疑，上述"一唱三叹"也属于这种情况，只不过尚处于初级阶段，而两者真正的相通之处则都是以有与无、虚与实统一为最终追求。正因如此，宋代诗话往往以音乐之意境来评论诗歌，胡仔《苕溪渔隐丛话》载黄山谷评李白诗，

---

① （宋）何谿汶：《竹庄诗话》卷十四，中华书局1984年版，第279页。
② （宋）许顗：《彦周诗话》，见《宋诗话全编》第2册，第1398页。
③ 《杨万里集笺校》卷一百十四，第8册，第4359页。
④ 《全宋诗》第14册，第 9331页。

称其诗："如黄帝张乐于洞庭之野，无首无尾，不主故常，非墨工絜人所可拟议。"[①]此典见于《庄子》，其《天运》篇载"北门成问于黄帝曰：'帝张《咸池》之乐于洞庭之野，吾始闻之惧，复闻之怠，卒闻之而惑，荡荡默默，乃不自得。"在下文中，黄帝对于北门成的疑惑，从天地四时、阴阳变化、有无统一等角度进行解释。蔡仲德认为黄帝所奏音乐之内容"是人与天的合一，即天地自然的运动及其规律，自然、无为、朴素、恬淡的'道'的精神"。[②]而黄山谷对李白诗的评价恰是以黄帝所奏《咸池》之乐为基本参照，认为其诗同样具备了庄子贵天法真的自然化境，除此之外"无首无尾不主故常"句又是以音乐所营构出的想象空间来说明李白诗歌在意境创造上的特点，正所谓"羚羊挂角，无迹可寻"是也。除此之外，宋人尤其是苏轼、黄庭坚等人往往借助音乐（尤其是琴乐）的形而上属性阐发普遍的艺术哲理，从而实现音乐对文学等其它艺术的干预。较突出的例子莫过于苏轼的《题沈君琴》[③]："若言琴上有琴声，放在匣中何不鸣。若言声在指头上，何不于君指上听。"这首诗既是对艺术想象的概括，也是对艺术形象模糊性的认知，更可以视其为对艺术所创造之意境特征的界定，超越有限的物像，而归于无限的想象，这种状态也同样适合"得意忘言"、"离形得意"的文学作品。因此，与其说该诗是对琴乐的认识，毋宁说是对以文学为代表的众多艺术的总体概论。同样的例子还有梅尧臣《赠琴僧知白》[④]："清风萧萧生，修竹摇晚翠。声妙非可传，弹罢不复记。"韩维《听琴》[⑤]："残雪照樽酒，晴阳挂檐端。曲罢了无得，清松空自寒。"黄庭坚《听崇德君鼓琴》[⑥]："两忘琴意与己意，乃似不着十指弹。禅心默默三渊静，幽谷清风淡相应。丝声谁道不如竹，我已忘言得真性。罢琴窗外月沈江，万籁俱空七弦定"等等，而最能体现以乐论诗现象的莫过于欧阳修《江上弹琴》[⑦]诗，其诗明确地将琴乐之意境同文学意境相联系，其诗云："用兹有道器，寄此无景情。经纬文章合，谐和雌雄鸣。飒飒骤风雨，隆隆隐雷霆。无射变凛冽，黄钟催发生。咏歌文王雅，怨刺离骚经。二典意澹薄，三盘语丁宁。琴声虽可状，琴意谁可听。"将琴声与文章之经纬相和，认为文学典籍很难完全状写琴音全貌，就其原因在于声音可以描写，但琴之意境则很难尽晓，这也从一个侧面指出文学应该注重弦外之音、味外之旨。

以乐论诗的第三种现象是以音调喻诗词风格。魏庆之《诗人玉屑》辑《白石诗说》语曰："一家之语，自有一家之风味，如乐之二十四调，各有韵声，乃是归宿处。模仿者语虽似之，韵亦无矣。鸡林其可欺哉！"[⑧]这段话以乐调之声韵的

---

① 《苕溪渔隐丛话》前集卷五，第30页。另见于《山谷集》卷二十六《题李白诗草后》，《竹庄诗话》卷五。
② 《中国音乐美学史》，第162页。
③ 《全宋诗》第14册，第9598页。在《东坡全集》中此诗名为《琴诗》。
④ 《全宋诗》第5册，第2786页。
⑤ 《全宋诗》第8册，第5140页。
⑥ 《全宋诗》第17册，第11455页。
⑦ 《全宋诗》第6册，第3731页。
⑧ 《诗人玉屑》卷一，第12页。

独特性来喻指诗歌语言的独特性，不同乐调之声韵其它乐调很难模仿，诗人的风格也是如此，往往以相对独立的形态出现。因此这段话实际是与文学理论中的风格范畴相一致的，“风格”一词最初属于修辞学的概念，强调语言的修辞因素。亚里士多德认为，修辞的高明就是风格。美国学者阿伯拉姆（艾布拉姆斯）给文学下定义时指出：“风格是散文或诗歌的语言表达方式，即一个说话者或作家如何表达他要说的话。分析作品或作家的风格特点可以从以下几方面入手：作品的辞藻，即词语的运用；句子结构和句法；修辞语言的频率和种类；韵律的格式；语音成分和其它形式的特征以及修辞的目的和手段。”[①]可见西方学者都是从语言角度来考察风格问题的，而姜白石“一家之语自有一家之风味”恰与这种观点相吻合，不难发现中西学者对文学风格问题的看法是极为相似的。

在宋人看来，音声的独特风格往往与文学风格之独特是同理的，李易安《词论》在词论中首先并未直接论词，而是以一则逸闻引入，称“有李八郎者，能歌，擅天下时新。及第进士，开宴曲江，榜中一名士，先召李，使易服隐名姓，衣冠故敝，精神惨沮，与同之宴所，曰表弟，愿与坐末。众皆不顾。既酒行乐作，歌者进，时曹元谦念奴为冠，歌罢，众皆咨嗟称赏。名士忽指李曰：‘请表弟歌。’众皆哂，或有怒者。及转喉发声，歌一曲，众皆泣下，罗拜曰：‘此李八郎也。’”[②]独特的音声往往成为最具特点的音乐属性，即使不见其人但也可熟谙其声，李清照的目的并非仅限于此，其追中是以此来说明词之“别是一家”的特性。紧接着李清照又从声律独特性角度看待宋代词人，除对柳永“虽协音律而词语尘下”诟病较少之外，认为其它词人并无特色，或讥为“皆句读不葺之诗尔”，或讽称“乏富贵态”、“多疵病譬”。由此不难看出李清照不仅要求词应具有异于诗、文的独特风格，也同样要求词人应具有各自独特个性，同样做到“别是一家”。而这些主张则或是间接以音声进行类比，或是直接从音律角度进行比较，总之李易安在广义上试图构建一种独特的文体风格，狭义上则试图使个体词人的风格更为突出，而这一切都无法离开音乐的参与。

以上从三个不同角度，考察了宋代诗话、文学作品中以诗论乐的情况。其基本出发点是建立在音乐与文学两种艺术形式的天然同质关系基础上的。然而，不可否认尽管乐与诗颇多相似之处，很多原理具有共通性，但毕竟汉代以后便已经分化成相对独立的两种艺术形式，诗的灵魂是语言，而乐的灵魂是音响。两者势必产生隔阂，唐宋文人往往试图通过诗歌再现乐音之美，但往往忽略一个事实，即试图以有限的语言来表现丰富的乐音，这势必会产生“言不尽意”的困境。对此胡仔认为：“古今听琴阮琵琶筝瑟诸诗，皆欲写其音声节奏，类以景物故实状之，大率一律，初无中的句互可移用，是岂真知音者？但其造语藻丽为可喜耳。”

---

① （美）阿伯拉姆：《简明外国文学词典》，湖南人民出版社 1987 年版，第 352 页。

② 《苕溪渔隐丛话》后集卷三十三，第 254 页。

[①]而事实上一直以来这种以诗句描摹乐音的情况普遍存在，以琴音为例，韩愈《听颖师弹琴》有“喧啾百鸟群，忽见孤凤凰”；欧阳修《送琴僧知白》有“孤禽晓警秋野露，空涧夜落春岩泉”、《江上弹琴》有“飒飒骤风雨，隆隆隐雷霆”；苏轼《听贤师琴》有“大弦春温和且平，小弦廉折亮以清”；黄山谷《西禅听戴道士弹琴》有“斧斤丁丁空谷樵，幽泉落涧夜萧萧”等等，除了听琴诗外，上述诸人诗集中还存在众多听琵琶诗、听筝诗、听阮诗等，基本模式或是进行细描，或营造优美意境，尽量使人体会音声之美，其深层机制是借助欣赏者的想象来引起共鸣。但问题是，由于诗歌语言具有模糊性和多义性，所以很多时候这些诗句是可以通用的，这也是导致欧阳修、苏轼等人将韩愈《听颖师弹琴》诗理解为听琵琶诗的原因。可以说这种文学语言的困境是与文学相伴而生的，而借助有限的文学语言描摹异常复杂的乐音，问题便更为突出，因此胡仔总结称：“永叔、子瞻谓退之听琴诗乃是听琵琶诗，僧义海谓子瞻听琴诗，丝声八音宫角皆然，何独琴也。互相讥评，终无确论。如玉溪生《锦瑟诗》云‘庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃，沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。’此亦是以景物故实状之，若移作听琴阮等诗，谁谓不可乎？”可以看到胡仔的观点是较为深刻而客观的，正是由于两者存在差异性，所以宋人以乐论诗往往注重类比，而绝不进行通论。这也表明在宋人意识中对诗与乐之关系认识是较为清楚的。

综上，在宋人眼中诗与乐作为姊妹艺术形态，往往在诗话中通过音乐规律来类比文学现象，在这一过程中很多现象变得更为明晰，以乐论诗在宋代以前并不多见，宋型文化的成熟性表现为各种艺术理论不再满足于形而下层面的单一论说，而总是尽可能地向更为形而上的层面扩充，这就为各门艺术理论的互相影响提供了前提。因此诗与乐的合论状态本质上是由宋代文化的高度理性化、抽象化所导致的。

三、文乐同理

同上面乐论与诗论互通现象相类似，宋人亦经常以乐论文。其实早在曹丕《典论·论文》中便已将乐与文进行联系，“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致，譬诸音乐曲度，虽均节奏同检，至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄不能以移子弟”。陆机《文赋》亦有“或托言于短韵，对穷迹而孤兴，俯寂寞而无友，仰寥廓而莫承；譬偏弦之独张，含清唱而靡应”、“虽一唱而三叹，固既雅而不艳”、“譬犹舞者赴节以投袂，歌者应弦而遣声”等句子，总体上都是对文章、词句不同状态的描述。可见，乐与文一直以来都不是决然分裂的，两者虽形态相异，但仍存在相通之处。

[①] 《苕溪渔隐丛话》前集卷十六，第103页。

宋代文论仍同样注重两者的联系，这种联系总体表现为两个方面：语句辞藻的和谐、整体格调的类比。就第一个方面来说，仍然沿袭曹丕、陆机的文论传统，往往借助音乐固有的和谐特性来诠释文章中文从字顺的重要性。陈骙在《文则》中称："夫乐奏而不和，乐不可闻。文作而不协，文不可诵，文协尚矣。"[①]音乐节奏失和自然难以入耳，文章词句不能互补协调也很难吟诵，因为尽管文不像诗、乐那样依赖音乐，但声律的和谐对文章亦是十分重要。所以有时为了追求声律和谐，往往会采取押韵甚至对仗的方式以实现这种效果，这种情况下有时便会在语句中间添加额外的虚语、助词，"文有助辞，犹礼之有傧，乐之有相也。礼无傧则不行，乐无相则不谐，文无助则不顺"。[②]而文章追求语句辞藻的和谐本质上乃是对音乐之节奏性的复归。自从永明声律思想产生之后，虽然诗文之音律与音乐节奏并非一事，但不可否认两者是具有相通之处的，两者追求的接受效果都是和谐与悦耳。从汉乐府到初唐散文，再到宋代欧阳修等人对文章音乐性的追求始终如游丝一般不曾间断。而到了江西诗派，对诗文形式化的追求便愈加明显，突出表现为对文章之"韵"的重视。李廌在《答赵士舞德茂宣义论宏词书》中称："文章之不可无者有四：一曰体，二曰志，三曰气，四曰韵。"[③]按照他的解释，体、志、气偏重于内在内容，而韵则属于外在形式，其对韵的解释是："如金石之有声，而玉之声清越。如草木之有华，而兰之臭芬香。如鸡鹜之间而有鹤，清而不群，犬羊之间而有麟，仁而不猛。如登培楼之邱，以观崇山峻岭之秀色，涉潢污之泽以观寒溪澄潭之清流。如朱弦之有遗音，大羹之有遗味者，韵也。"在这段话中李廌对文章之韵的描绘，用金石之声、朱弦之遗音等音乐术语来展现，使得韵的形式内涵更为明显。李廌为苏门弟子，与黄庭坚、秦观、张耒多有过往，其上述观点应该在时人中具有一定的普遍性的。

从单纯注重语句、辞藻的和谐性到关注整体韵律上的音乐美，表现了宋人对文章形式的不断追求，在这一过程中往往用音乐形式来比附文章形式，显然有恢复音乐文学传统的考虑。因为宋人观念中仍坚信文乐同理。

两者联系的另一方面表现为整体格调的类比。格调与风格相似但又不尽相同，前者更关注整体文风，往往以雅俗为衡量标准。后者偏重于语言层面，关注的对象是个体文人。宋代音乐是雅俗冲突较为尖锐的时期，雅乐与俗乐的关系异常复杂，泾渭分明而又互相渗透。宋代文论往往借助音乐雅俗风格的差异来类比复杂的文学状况，江少虞在《事实类苑》中载："本朝夏英公亦尝以文章谒盛文肃，曰：'子文章有馆阁气，异日必显。'后亦如其言，然余尝究文章，虽皆出于心术而实有两等，有山林草野之文，有朝廷台阁之文。山林草野之文则其气枯槁憔悴，乃道不得行，著书立言者之所尚也。朝廷台阁之文则其气温润丰缛，乃得

---

① （宋）陈骙：《文则》卷上，文渊阁四库全书本，第1480册，第685页下。
② 同上，第687页。
③ （宋）李廌：《济南集》卷八，文渊阁四库全书本，第1115册，第816页下。

位于时，演纶视草者之所尚也。……又今世乐艺亦有两般格调，若教坊格调则婉媚风流，朝庙供应则忌麁野嘲折。至于村歌社舞则又喜焉。兹亦与文章相类。”[①]而总体来看，宋文的整体格调仍不免受朝廷台阁影响，表现出重视雅正温婉的特点。这与宋代文人群体的构成息息相关，在这一点上音乐由于其自身具有的天然属性，在民间不像文学那样受知识水平限制，而获得了充分的发展空间，而文学则要逊色得多。因此，有宋一代文学传统尽管受到俗文化冲击，但并未从根本上改变尚雅之风尚，各种散文的创作更是如此。曾枣庄先生曾将宋文发展分作四个时期：“宋初前八十年，宋文未脱离唐人窠臼，骈俪之风盛行；经过北宋古文革新，散文变得新颖自然……出现所谓文赋、新式四六文，形成了宋文的特有风貌；在南北宋之际和南宋前期，散文、骈文分疆而治，是新式四六文的鼎盛期……；南宋后期，散文多冗长，倒是笔记、题跋等小品文取得了较大的艺术成就，四六文以流丽稳帖为宗，体格卑弱，好博务新，颇伤繁冗。”[②]不难发现，虽然在四个阶段出现了骈俪与清新、散文与骈文、骨力与卑弱的不断变化，但其整体上并未脱离雅文学之樊篱。宋文的这种状况是与宋代诗、词、杂剧等其它文体不尽相同的，从这种认识反观江少虞所说“山林草野之文”与“朝廷台阁之文”便会发现，其实两者都属雅文学范围，只不过各自表现出的内在气象有所差异而已。而用于设喻之“教坊格调”与“外道格调”当指教坊音乐与胡乐而言，事实上宋代教坊已经广泛吸收胡乐等外族音乐，两种格调也并非存在本质上的差异，因此从这种类比不难发现实际上宋文尽管表面看来存在雅俗之别，但已经没有了泾渭分明的绝对区别。事实上宋文发展在北宋和南宋分别经历过两个黄金时段，其一是仁宗至哲宗朝，欧阳修力主文坛，崇尚明白晓畅之文风，而三苏、曾巩、王安石等人踵其足迹，从而奠定了宋代散文的基本格调。其二是南宋时期经历高宗朝的沉潜，孝宗至宁宗时期文坛开始重新焕发生机，开始有意识地接续欧、苏所开创的典雅文风，这也是宋代文坛的中兴时期，其中较具代表性的文人如陆游、尤袤、杨万里、范成大等。整个宋文的发展历程与宋代音乐实践又是互为表里的，经过太祖、太宗的礼乐建设，仁宗朝开始十分重视雅乐建设，其中范仲淹、欧阳修、苏轼等人为理论之中坚，徽宗以后直到南宋高宗时期宋代礼乐体系受到严重破坏，此时民间俗乐异常兴盛，孝宗之后随着社会秩序的再次稳定，开始有意识的重建国家雅乐体系，虽然此时已难复北宋旧观，但仍实现了礼乐的短暂复兴。因此，整体上音乐格调的变化与文风的转折是同时发生的，由音乐之风貌便可窥得文学之状况，这恰为以乐论文提供了可能。

本章小结

[①] （宋）江少虞：《事实类苑》卷四十一，文渊阁四库全书本，第874册，第345页下。
[②] 曾枣庄：《宋文通论》，上海人民出版社2008年版，第25页。

这一章本文试图考论宋代乐论与诗论、文论互相融合现象的发生及原因。宋代是较汉唐时代更具思辨性的时代，很多问题在宋代获得了更为理性化的认识和总结。随着音乐实践和民间生活的丰富，宋代不仅产生了新的文学类型——宋词，而且也使歌诗传统重新焕发生机。而为了构建理想的艺术形态，宋人经常运用隐括、点化等方式以实现雅与俗、古与新的统一，所以可以说宋代艺术除去了汉唐以来过分感性、浪漫的成分，也不像元明之后的过分呆板，而是恰到好处地实现了浪漫与厚重、感性与理性的统一。如此完美的艺术实践，为理论的勃兴提供了契机。乐与诗的密切关系，在宋代重新得以体现，加之宋代学风的理性化，于是乐论与诗论、文论继先秦之后经过汉唐分裂，出现了进一步融合的趋势。通过检索宋人诗话不但可以发现其中大量谈及乐曲、乐器、乐诗的现象，而且通常诗乐文合论，或以乐论诗，或以乐况文。同时宋代很多乐论的作者多为重要文学家，欧阳修、三苏、黄庭坚等人都参与其中。由这些事实足见宋代确为诗乐合论的黄金时期，而使理论与实践互为表里。下面的问题是，既然在诗话、文论中出现了三者融合的趋势，便意味着三者具有相通性，那么在实践层面乐论是否真的对文学创作产生影响了呢？因此本文将选取江西诗派的创作实践来考察这一问题。

第六章 乐论与文学创作的互动——以江西诗派为对象

傅璇琮曾如此评价江西诗派在宋代文学史中的地位："在北宋末以及整个南宋时期，几乎没有一个稍有成就的诗人不和它在创作上有过或多或少的联系，而且它的影响也带到南宋的词坛去，在某些词人的作品中染上了这个流派所特有的那种色彩。"[①]某种意义上，江西诗派在宋代文坛起到了承上启下的作用，一方面承续了欧、苏传统，另一方面又对南宋文坛有开启之功。因此本文选取江西诗派作为考察对象，以期窥得乐论对宋代文学影响之一斑。

第一节 黄庭坚形式观演变及与乐论之关系

目前，学界尚无人从音乐乃至乐论角度观照黄庭坚诗风，更没有从音乐的角度审视江西诗派的独特风貌。宋人试图构建不同于唐音的文学风格，即宋调。但宋初以王禹偁为代表的白体、九僧为代表的晚唐体、杨亿、刘筠为代表的西昆体，都未能真正实现这种理想。直到梅尧臣、欧阳修等开始重新思考应该取法之对象，此种背景下杜甫以其沉郁顿挫之诗风成了宋人钟情的对象。以黄庭坚为代表的江西诗派诗人便是学杜的主要代表，按王琦珍《黄庭坚与江西诗派》中总结，江西派诗人受杜甫影响主要在三个方面："含而不露、婉而多讽"的整体风格、善于"用事"的蕴藉性以及"意新语工，刚健而又自然"言意观。[②]与此相类，莫砺锋先生早在80年代就明确指出："他（黄庭坚）对杜诗在谋篇布局、用典、炼字等方面的艺术手法都曾加以细心的揣摩，而黄庭坚学杜最特出的表现则有下面两点：第一，对前人语言艺术作有效的借鉴即所谓"点铁成金"；第二，拗体七律。"[③]其实莫、王两位先生的看法，基本代表了当前学界的共识。但诸位先生恰忽略了一个重要现象，即黄庭坚对形式的追求并非仅限于单纯的诗歌格律方面，事实上，黄庭坚诗歌形式与音乐的关系十分密切，他本人十分重视诗句与律吕的和谐，这也是其形式化创作主张的应有之义，在《与王观复书》中说："所送新诗，皆兴寄高远，但语生硬，不谐律吕，或词句不逮初造意时，此病亦只是读书未精博耳。'长袖善舞，多钱善贾'，不虚语也。"[④]从这段话中不难看出，虽然王观复诗歌在格调上符合山谷"格韵高绝"的审美标准，但其语词运用上则有斧凿之迹，并且"不谐律吕"。很显然，山谷对诗歌的外在形式十分关注，而其中一个重要

---

① 傅璇琮：《古典文学研究资料汇编·黄庭坚和江西诗派卷》，第1页。
② 王琦珍：《黄庭坚与江西诗派》，江西高校出版社2006年版，第15页。
③ 莫砺锋：《江西诗派研究》，齐鲁书社1986年版，第37页。
④ 刘琳等校：《黄庭坚全集》卷十八，四川大学出版社2001年版，第2册，第470页。

标准则是是否合乎音乐律吕。

一、对形式之重视：由格律到律吕

众所周知，自《诗经》以来文学所表达的思想母题无外乎对外在社会、自然以及对主体情感各个方面的展示，但这些母题到了宋代大都已经被开掘出来，此种情况下在文学之“意”上求得创新已是相当困难，所以宋代文人更侧重寻求另一种创新，即在“技”上寻找突破，或者以此为手段创造新的形式。黄庭坚是苏门四学士之一，但其在文学史上的地位却丝毫不逊色于苏轼，时人称：“黄鲁直气摩云霄，与苏东坡并驰而争先。二公皆名震天下，圣世第一等人也。”[①]而黄庭坚之所以在宋人眼中地位如此特出，在于其对诗歌规范化的追求，这种规范化是在继承基础上的大胆创新，一方面要追求形式的峻拗瘦硬风格，如方东树称其：“于音节尤别创一种兀傲奇崛之响，其神气即随此以见。”[②]决不步前人后尘，强调“文章最忌随人后”，一方面又要入乎其内出乎其外，形成一种形式上明白晓畅的可学之体，蔡絛《西清诗话》有如下记载：“黄鲁直自黔南归，诗变前体，且云：‘要须唐律中作活计，乃可言诗。如少陵渊畜云萃，变态百出，虽数十百韵，格律益严谨，盖操制诗家法度如此。’”[③]

如上所述，黄庭坚试图突破传统的途径是在因袭中创新，其钟情的唐代诗人是杜甫，而本朝诗人则为苏轼，两人的共通之处都是长于用律，这便使得山谷诗从一开始便在这一方面十分突出，“老杜歌行与长韵律诗，后人莫及。而苏黄用韵下字用故事处，亦古所未到”。[④]并且随着江西诗派的不断发展这种倾向逐渐成为宋代文学之主流，故李东阳《怀麓堂诗话》称“唐人不言诗法，诗法多出于宋”。[⑤]黄庭坚善于“用韵”与“下字”，确切的说这种特点在其早期创作中表现异常明显，所以后人多将这种特点视为山谷体的典型特征。

在用韵方面，山谷受杜甫影响很大，杜甫对律诗的贡献在于以拗韵入诗，追求语言上的“顿挫”效果，这样更利于表现其内心深处的深沉与桀骜，即其“沉郁”的内心世界。山谷早期诗风便吸收了老杜的这种风格，莫砺锋先生总结称：“总的说来，黄庭坚的拗体七律具有一种特殊的韵味，不失为一种成功的艺术尝试。”[⑥]新的格律本身负载了更多的内涵，是山谷有意为之，因此才有所谓的“无一字无来处”、“夺胎换骨”、“点铁成金”的基本创作主张，这便使得黄庭坚早期的创作显得目的性十足，或者说是某种创作主张的具体化，是以一种先入为主的

---

① （宋）释慧洪：《石门文字禅》卷二十七《跋山谷所遗灵源书》，四部丛刊初编缩本，第218册，第300页上。

② （清）方东树：《昭味詹言》卷十，人民文学出版社1961年版，第225页。

③ 《稀见本宋人诗话四种》，第208页。

④ 辑自（宋）阮阅：《诗话总龟》后集卷三十一《吕氏童蒙训》，人民文学出版社1987年版，第194页。

⑤ （明）李东阳：《怀麓堂诗话校释》，人民文学出版社2009年版，第27页。

⑥ 《江西诗派研究》，第39页。

思想在支配具体创作，所以其早期诗风往往给人生硬晦涩之感。正因如此，一直以来对山谷的诟病便不绝如缕，宋人魏泰称："黄庭坚喜作诗得名，好用南朝人语，专求古人未使之事，又一二奇字，缀葺而成诗，自以为工，其实所见之僻也。"[①]明人胡应麟称："宋黄、陈首倡杜学。然黄律诗徒得杜声调之偏者，其语未尝有杜也。至古选歌行，绝与杜不类，晦涩枯槁，刻意为奇而不能奇，真小乘禅耳。"[②]清人纪昀云："涪翁五言古体大抵有四病，曰腐，曰率，曰杂，曰涩"、"至于枯涩鲁莽，涪翁处处有此病。"[③]对山谷诗歌形式的上述评价，或是出于时代限制，或是门户之见，人云亦云，虽然用这些评价来概括山谷整体诗风有失武断，但无论如何却也道出了山谷体的某些特点，尤其适合对其早期诗风的概括。

山谷除了从"用韵"角度彰显其诗风的特出之处外，亦十分重视对"下字"的追求。这又可以具体化为句法和炼字两个方面：就创新句法层面来说，苏轼和黄庭坚等人都乐此不疲，苏轼曾在《次旧韵赠清凉长老》中提到"安心有道年颜好，遇物无情句法新"，[④]黄庭坚在《次韵文潜立春日三绝句》（其二）中亦称："传得黄州新句法，老夫端欲把降幡。"[⑤]尽管苏轼与黄庭坚在诗歌气象上一追求"豪旷"，一追求"内敛"，但两人在"句法"营构问题上则是十分相似的；就炼字层面来说，既然要脱离前人窠臼，便自然要在字词的陌生化方面有独到之处，刘克庄也说："豫章稍后出，会萃百家句律之长，究极历代体制之变，搜猎奇书，穿穴异闻，作为古律，自成一家，虽只言半字不轻出，遂为本朝诗家宗祖。"[⑥]对字词的锤炼已经达到"只言半字不轻出"的地步，足见其用力之深。

对其早期诗风的上述回顾与分析，可以明显看出山谷体的形式化特征。对"用韵"和"下字"的重视，实际上便是对诗歌"格律"之重视，而山谷要做的便是以这种独特之形式表达特立独行之"意味"，即与众不同的外在"风格"，所以宋人评价山谷与老杜区别时指出"盖杜之妙处藏于内，苏黄之妙发于外"。[⑦] 这种独特的风格一旦确立，其在宋代文坛乃至整个文学史上的地位便也随之确立，此说并非武断，原因在于山谷自始至终都是以明确的理论在指导着创作。

理解山谷仅限于此，一味诟病其机械的形式观也是有待商榷的，事实上，山谷诗歌风格应分为前后两期，前期尚新奇，后期尚老朴，用实际行动践行"文章切忌随人后"、"自成一家始逼真"的诗学理想。以其贬谪黔南为界体现出两种状态，"醉翁在夷陵后诗，涪翁到黔南后诗，比兴益明，用事益精，短章雅而伟，大篇豪而古"。[⑧]张侃亦云："山谷自戎徙黔，身行夔路，故词章翰墨日益超妙。"

---

① 陈应鸾：《临汉隐居诗话校注》，巴蜀书社 2001 年版，第 94 页。
② （明）胡应麟：《诗薮》内编卷三，上海古籍出版社 1958 年版，第 56 页。
③ （清）纪昀：《书黄山谷集后》，转自《黄庭坚全集》附录五，第 2515 页。
④ （宋）苏轼：《苏轼全集》（上），上海古籍出版社 2000 年版，第 561 页。
⑤ 《黄庭坚全集》卷十一，第 1 册，第 279 页。
⑥ （宋）刘克庄：《后村先生大全集》卷九十五《江西诗派小序》，四川大学出版社 2008 年版，第 2456 页。
⑦ （宋）吴可：《藏海诗话》，见吴文治《宋诗话全编》，江苏古籍出版社 1998 年版，第 6 册，第 5539 页。
⑧ （宋）孙奕：《示儿编》卷十《老而诗工》，文渊阁四库全书本，第 864 册，第 487 页上。

[①]对于这种改变时人吴坰的一段话也可作为佐证："山谷老人自卯角能诗，送乡人赴廷试云：'青衫乌帽芦花鞭，送君直至明君前。若问旧时黄庭坚，谪在人间十一年。'至中年以后，句律超妙入神，于诗人有开辟之功。"[②]所以可以说，山谷前期诗风确如很多评论者所说，流于枯涩因袭，带有一定的模式化，从而使其整体格局显得千篇一律。但到了后期，山谷诗风则一变以形式之自然老朴、内容之清新刚健为主，"宁律不谐，而不使句弱；用字不工，不使语俗"。[③]本文认为这恰是其对早期形式化诗风的一种升华，也是一种更高层面的形式化。而如果说早期其所重视的形式是外在"格律"的话，那么此时的形式到底为何呢？答曰"律吕"。与其诗歌风格由"新奇"到"老朴"的转变相应，其形式观亦发生转变，"有意味的形式"[④]中"意味"一极发生变化，作为外在载体的"形式"自然要先行一步。或者说山谷眼中的"形式"由前期的"格律"演变为后期之"律吕"，首先必须承认两者本来就是水乳交融的，在音乐与文学尚未分离的先秦时代两者其实关系十分密切的，诗歌一方面符合自然音乐之声可以演唱，另一方面则文从字顺，读来朗朗上口。但随着汉代赋体的产生，音乐与文学的关系开始变得疏离起来，而沈约永明声律说产生以后，两者关系遂变得泾渭分明。在这种历史背景下，"格律"更多时候被用于文学领域，是关于字数、句数、对仗、平仄、押韵等方面的格式和规律。白居易《编集拙诗成一十五卷因题卷末戏赠元九李二十》诗："每被老元偷格律，苦教短李伏歌行。"[⑤]宋人许顗《彦周诗话》："李邯郸公作《诗格》，句自三字至九字、十一字，有五句成篇者，尽古今诗之格律，足以资详博，不可不知也"[⑥]；而律吕最初是一种古代的定音方法，即用三分损益法将一个八度分为十二个不完全相同的半音的一种律制。各律从低到高依次为：黄钟、大吕、太簇、夹种、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟。凡属奇数的六种律称"律"，属偶数的六种律称"吕"。后世则泛指乐律或音律，属于音乐领域概念，宋代便如此。即使汉代之后，格律与律吕呈现逐渐分离的态势，但音乐文学的传统却以或显或隐的形式依然存在，并成为很多文人的最终目标，突出的表现便是对诗歌语言形式不事雕琢、自然化境的追求。人为之"格律"与自然之"音乐"、"声律"相比，当然后者更能与人们的审美习惯相契合。

如前文所列，在《与王观复书》中指出王观复诗歌"皆兴寄高远，但语生硬，不谐律吕，或词句不逮初造意时"，自此山谷创作由尊奉模式化的"格律"一变为皈依自然之"律吕"，质言之，前者是语言形式概念，属于语词层面；而后者则是自然音声概念，属于音乐层面。两者相比较而言，后者更符合诗歌的自然本

---

① （宋）张侃：《张氏拙轩集》卷五《跋黄鲁直蜀中诗词》，文渊阁四库全书本，第1181册，第428页上。
② （宋）吴坰：《五总志》，文渊阁四库全书本，第863册，第817页上。
③ 《黄庭坚全集》卷二十五《题意可诗后》，第2册，第665页。
④ 此概念源于英国学者克莱夫·贝尔，"有意味的形式"中形式本身便承载着意义，相应的，形式的变化往往会带来意味的变迁。相关内容见其著作《艺术》（江苏教育出版社2005年版，第1——20页）。
⑤ （唐）白居易：《白居易全集》，上海古籍出版社1999年版，第236页。
⑥ （宋）许顗：《彦周诗话》，见《宋诗话全编》第2册，第1398页。

性，表情达意也更为流畅。所以本文认为山谷诗歌以贬谪黔南为界（即宋哲宗元符元年至宋徽宗建中靖国元年几年间）诗歌风格发生了重要变化，而其肇始点则是形式上由重视“格律”向尊奉“律吕”的改变。这便可以解释山谷后期为何有意突破“格律”之限制，而崇尚自然老朴的诗风了。可以说，山谷诗歌在文学史上的整体“意味”便是其特有之“风格”，其形式观前后期的不同，也是其诗学思想乃至诗歌气象由狭义向广义的重要拓展，由关注局部形式，向更具广度的整体形式拓展。那么，下面的问题是，本文所指出的山谷对“律吕”的重视是否真的具有现实根据？这便是下文所重点涉及的问题。

二、律吕与诗之美

黄庭坚在《书王知载胸山杂咏后》中称：“诗者，人之情性也，非强谏争于廷，怨忿诟于道，怒邻骂坐之为也。其人忠信笃敬，抱道而居，与时乖逢……情之所不能堪，因发于呻吟调笑之声，胸次释然，而闻者亦有所劝勉，比律吕而可歌，列干羽而可舞，是诗之美也。”[①]在黄山谷看来诗是“情性”的展示，这种思想并不新鲜，实际上早在《礼记·乐记》以及《诗大序》中都有相关言论。其可贵之处在于除此之外黄庭坚亦重视“律吕”、“干羽”等形式因素，其在《溪上吟》中有“无人按律吕，好鸟自和歌”[②]之句，所以其眼中的“律吕”当属音乐层面的概念无疑，而绝不是指浅层之诗词格律，或者说是一种自然声律。由此不难看出山谷将音乐之“律吕”与诗之美是联系在一起的。

以合乎律吕为最高的审美标准，构成了黄庭坚后期诗学思想的主要方面，并努力将这种旨趣传达给其他人。在回复秦观胞弟秦觌的信中便有如下记载：“比在吉，熟读前所惠诗卷，如公辟祭文，语气甚善，诗句极有风裁，可喜。合处便似吾少游语，然恨工在遣辞，病在骨气耳。古之闻道者，请问治天下，则对曰：‘去，汝鄙人也，何问之不豫也！’文章虽末学，要须茂其根本，深其渊源，以身为度，以声为律，不加开凿之功，而自闳深矣。”[③]这段话指出了黄庭坚眼中格律与律吕之间的不同，如前所述，山谷贬谪黔南之后并非一味盲目追求格律上的和谐，而是试图达到“不烦绳削而自合”之悠游之境，所以才主张“宁律不谐，而不使句弱；用字不工，不使语俗”。以此为指导，故山谷指出秦少章的弊端在于“恨工在遣辞，病在骨气”，对雕琢满目之文风嗤之以鼻。另一方面，其主张诗歌创作应达到“不烦绳削而自合”的境界，那么究竟“合”在何处呢？从这段话可知，最终应该是音声层面的悦耳动听，所以他才说：“要须茂其根本，深其渊源，以身为度，以声为律，不加开凿之功，而自闳深矣。”其中“以声为律”

---

① 《黄庭坚全集》卷二十五，第2册，第666页。
② 《黄庭坚全集》外集卷一，第2册，第869页。
③ 《黄庭坚全集》别集卷十八《答秦少章贴》（之六），第3册，第1867页。

准确地道出了其中关键所在，用自然音声的标准衡量诗歌是否合律，这是山谷这段话的精髓所在。至此，黄庭坚的形式化诗学思想才得以真正彰显，即他并不是追求模式化的合格律、合规范，而是从更深层的人们对乐音欣赏的角度看待诗歌合律的问题的，通过其对“遣词”的不满，以及对“以声为律”的尊奉，又一次证实其所主张的形式层面的“合律”，当为声律、律吕，而绝非一般之格律。

其实这种对诗歌自然声律的追求是一种对平淡之美的追求，也是山谷诗风渐趋于老境之美的标志，正如陈丰在《辨疑四则》中所言：“世人未览全集，辄以‘生硬’二字蔽之，不知公诗虽时作硬语，而老朴中自饶丰致。”[①]而本文认为对和谐乐音的追求恰构成了黄庭坚诗学的独特之处，以往学者大多仅停留在对山谷前期创作重视格律，后期创作突破格律的现象描述层面上，认为其对格律的突破便是其贡献，这种认识固然不错，但尚未深入到山谷诗学思想的深层，在音乐文学传统尚未断绝的宋代文坛，[②]山谷后期诗学之“老朴”恰是对这种传统的一种皈依，以追求合乎人们审美习惯的自然音响为诗歌的最高形式标准。可以说山谷的这种特点在宋代文坛确是起到了承上启下的作用，一方面继承了梅尧臣、欧阳修、苏轼以来的平淡旨趣，一方面则为江西后学树立标准，只不过江西后学限于学力很难承其余续而已。陈岩肖《庚溪诗话》载：“本朝诗人与唐世相亢，其所得各不同，而俱自有妙处，不必相蹈袭也。至山谷之诗，清新奇峭，颇造前人未尝道处，自为一家，此其妙也。至古体诗，不拘声律，间有歇后语，亦清新奇峭之极也。然近时学其诗者，或未得其妙处，每有所作，必使声韵拗捩，词语艰涩曰：‘江西格’也，此何为哉？”[③]

事实上，山谷的这种诗美追求并非无源之水，在唐代诗人中其尊奉的对象首推杜甫，其次便是乐天，白居易的平淡诗学风格对山谷影响颇深。在《山谷集》中曾多次提及乐天，并表达自己的敬服之意，如《子瞻去岁春夏侍立迩英子由秋冬间相继入侍作诗各述所怀予亦次韵四首》[④]之四：

乐天名位聊相似，却是初无富贵心。只欠小蛮樊素在，我知造物爱公深。

又如《戏书效乐天》[⑤]：

造物生成嵇叔嫩，好人容纵接舆狂。鸟飞鱼泳随高下，蚁集蜂衙听典常。

---

① 转自《黄庭坚全集》第4册，第2474页。

② 这种认识已成学界共识，早在任半塘《唐声诗》一书中就曾多次提到有些唐代声诗曲调仍沿袭至宋代。杨晓蔼女士《宋代声诗研究》，便是考察宋代声诗状况的学术成果。除了任、杨一系之外，赵敏俐、吴相洲在《中国古代歌诗研究》一书以及一系列论文中也持相似观点，仅是对“声诗”与“歌诗”的理解上略存差异而已。

③ （宋）陈岩肖：《庚溪诗话》卷下，见《宋诗话全编》第3册，第2804页。

④ 《黄庭坚全集》卷十，第1册，第240页。

⑤ 《黄庭坚全集》外集卷十八，第3册，第1301页。

母惜此儿长道路，兄嗟予弟困冰霜。酒壶自是华胥国，一醉从他四大忙。

除此之外，在《书乐天忠州诗遗王圣徒》、《跋自书乐天三游洞序》中也与上列两诗相似，表达了对乐天雅淡情操的景仰之情，以“蔼然君子”[①]视之。这种人格上的敬服，也直接影响了山谷的诗文风格，这一点在其后期诗作中表现异常明显，山谷往往采取隐括的方式对乐天诗歌进行仿作，如其著名的《谪居黔南十首》便是显例，何谿汶在《竹庄诗话》中评山谷《谪居黔南十首》称：“《（山谷）集注》云‘近世曾慥端伯作诗选，载潘邠老事云：‘张文潜晚喜乐天诗，邠老闻其称美辄不乐。尝诵山谷十绝句，以为不可跂及。……潜一日召邠老饭，预设乐天诗一帙，置书室床枕间。邠老少焉假榻，翻阅良久，才悟山谷十绝诗，尽用乐天大篇裁为绝句。盖乐天长于敷衍，而山谷巧于剪裁。自是不敢复言。’端伯所载如此，必有所依据，然敷衍剪裁之说非是。盖山谷谪居黔南，时取乐天《江州》等诗，偶有会于心者，摘其数语写置斋阁，或尝为人书，世因传以为山谷自作，然亦非有意与乐天较工拙也。诗中改易数字，可为作诗之法，故因附见于此。”[②]这段话指出山谷《谪居黔南十首》多为裁剪乐天诗并点化而成，显然山谷并无与乐天一较高下之嫌，而合理的解释是山谷对乐天诗欣赏有加，所以不自觉地仿效其作。两人虽时代不同，但一贬江州，一谪黔南，处境何其相似，这种境遇的契合使得两人的诗风都开始趋于圆熟。同样的隐括之作还包括山谷的《渔父词》，吴聿《观林诗话》载：“乐天云：‘眉月晚生神女浦，脸波春傍窈娘堤。’涪翁用此意作《渔父词》云‘新妇矶边眉黛愁，女儿浦口眼波秋’，然新妇矶、女儿浦，顾况六言已作对矣。”[③]此处所说《渔父词》当为《浣溪沙》[④]词。山谷服膺乐天，除了上述方面还在于其对乐天整体诗风的认可，乐天诗歌一方面表现语言层面的明白晓畅，另一方面则表现为对诗歌格律乃至音乐之律吕的重视，具有一种雅俗融通的美感。本文认为这恰是山谷尤其是其谪居黔南以后推崇乐天的重要原因，相应的，其自己的诗歌美学也得以建构完成。所以何谿汶《竹庄诗话》引《鲁直传赞》评黄庭坚云：“山谷自黔州以后，句法尤高，笔势放纵，实天下之奇作，自宋兴以来，一人而已矣。”[⑤]并非不确。

除了在理论层面将音乐律吕与诗之美结合之外，山谷亦将这种倾向付诸创作实践。在平时创作中经常配乐而歌，热衷创作歌诗。山谷往往能将前人句子巧妙地化入自己诗词之中，但并不显得十分突兀，其基本原则恰是声律和谐。如其《鹧

① 《黄庭坚全集》别集卷八《跋自书乐天三游洞序》，第3册，第1635页。
② 《竹庄诗话》卷十，第197——198页。
③ （宋）吴聿：《观林诗话》，见《宋诗话全编》第3册，第2735页。
④ 《黄庭坚全集》卷十四，第1册，第406页。唐圭璋《全宋词》称此首别误作周邦彦词，《古今诗余醉》卷十五即是。
⑤ 《竹庄诗话》卷十，第193页。

鸪天》[①]词：

西塞山边白鹭飞，桃花流水鳜鱼肥。朝廷尚觅玄真子，何处如今更有诗。
青箬笠，绿蓑衣，斜风细雨不须归。人间底事风波险，一日风波十二时。

又《鹧鸪天·重九日集句》：

塞雁初来秋影寒，霜林风过叶声干。龙山落帽千年事，我对西风犹整冠。
兰委佩，菊堪餐，人情时事半悲欢。但将酩酊酬佳节，更把茱萸子细看。

限于篇幅，权列两例。两词带有明显集句性质，这符合山谷“脱胎换骨”、“点铁成金”的基本创作方式，可贵的是语句衔接自然流畅，并无生硬之感，究其原因在于山谷的基本标准是适应音乐节奏，悦耳可唱，这一点在第一词的小序中说的十分清楚，“表弟季如篪云：‘玄真子《渔父》语，以《鹧鸪天》歌之，极入律，但少数句耳。’因以玄真子遗事足之，宪宗时，画玄真子像，访之江湖不可得，因令集其歌诗上之”。可知山谷所作，当属于宋代“歌诗”之列，并以“著腔子”的方式，以《鹧鸪天》声律贯之，自然符合现实歌唱了。

另在《竹枝词二首》的跋语中称：“古乐府有‘巴东三峡巫峡长，猿鸣三声泪沾裳。’但以抑怨之音和为数叠，惜其声今不传。予自荆州上峡入黔中，备尝山川险阻，因作二叠，传与巴娘，令以《竹枝》歌之，前一迭可和云‘鬼门关外莫言远，五十三驿是皇州。’后一叠可和云‘鬼门关外莫言远，四海一家皆弟兄。’或各用四句入《阳关》《小秦王》亦可歌也。”[②]这是山谷有意识通过隐括的方式对古乐府进行改造，从而以唐代曲牌歌之，据任半塘《唐声诗》考证，《阳关》与《小秦王》均为歌诗曲调，其格式为七言四句体。[③]《山谷集》中类似的歌诗之作，尚有许多。通过上述跋语明显可见同宋代其它诗人相似，山谷仍非常热衷于歌诗的创作，而通常这些作品都是有着深厚的民间基础，声调普遍传诵，歌词往往同日常生活相去不远，这就要求这些作品一定要通俗易懂，韵律自然流畅。这便印证了山谷的另一种创作特点，其尝自称：“庭坚老懒衰惰，多年不作诗，已忘其体律……盖以俗为雅，以故为新。”[④]这句话除了自谦之意以外，更重要的是承认其后期诗歌的重要特色，即返璞归真，以俗为美，对模式化的格律的追求演变为对自然声律的皈依，这一过程中来自民间、合乎百姓审美习惯的音乐形式当起到了重要作用。

---

① 《黄庭坚全集》正集卷十四，第1册，第370—371页。
② 《黄庭坚全集》正集卷九，第1册，第218页。
③ 任半塘：《唐声诗》（下），上海古籍出版社1982年版。对《阳关》的考证见于该书第418页，该曲又称作《渭城曲》。对《小秦王》曲的考证见于该书第455页。
④ 《黄庭坚全集》卷六《再次韵》序，第1册，第126页。

以上从理论和实践两个层面具体分析了山谷对音乐律吕的重视。这是其形式观的进一步发展，符合律吕是山谷实现诗之美的前提条件，其最根本的指向是通过合律，实现其自然、老朴的理想。为了达到这种境界，山谷才不惜牺牲固有的格律限制，因此从音乐层面看待山谷理论和创作，才可以真正找到其对“巧于斧斤者”的鄙夷之根据，进一步也可以解释山谷一方面重视诗律形式，但又不限于诗律的矛盾了。因为其创作的最根本标准在于“以声为律”，并在此基础上实现其老朴、平淡的诗美理想。

三、形式化乐论对黄庭坚之影响

本文认为，黄庭坚后期创作之所以对音乐“律吕”非常重视，与整个时代音乐、乐论的整体状况是密不可分的。宋代对音乐的技术要求相当严格，北宋160年的历史中，乐改便有六次之多，整体来说，北宋各朝参与议乐者是：太祖朝为和岘，仁宗朝为李照、阮逸、胡瑗，神宗朝为杨杰、范镇、刘几，哲宗朝为范镇、司马光，徽宗朝为魏汉津。[①]受其影响，宋代社会的音乐实践表现出明显的技术化倾向，相应的，宋代乐论也对这方面内容论述较多，同时亦脱离了古代乐论重视义理论述的固有传统，开始从律吕、音调等形式方面阐发义理。这样宋代乐论便带有了技术化、形式化的鲜明特征。

就音乐的技术化而言，北宋除了六次大规模乐议之外，日常的议乐活动同样十分频繁，而争论的焦点无外乎制定标准黄钟音高、厘定音域、规范乐仪等几个方面。这种行为在社会中起到了上行下效的作用，民间音乐势必受其影响，两方面共同促使乐的内涵从礼乐之乐向音乐之乐转变。因此可以说，这种现实状况形成了音乐文学“尚技”的特点；就乐论的形式化而言，乐论的形式化是伴随音乐的“尚技”风尚而产生的，宋代乐论不再单纯从抽象形而上的层面阐发义理，而是更多从声音、律吕、节奏、乐器等方面论述之，表现出对现实层面的声容的重视。因此出现了华镇“乐文之美不可以为伪”说、郑樵“声贵说”、林希逸“有声则有乐”以及沈括、王灼、朱熹、张炎等人带有鲜明形式化特征的乐论思想。这里需要特别指出的是，尽管在梅尧臣、欧阳修、苏轼等人文集中也包含很多乐

---

① 《宋史·乐志》载太祖至哲宗朝的前五次乐改曰：“盖宋之乐议，因时迭出，其乐律高下不齐，俱有原委。（太祖）建隆初用王朴乐，艺祖一听嫌其太高，近于哀思，诏和岘考西京表尺，令下一律，比旧乐始和畅。至（仁宗）景祐、皇祐间，访乐、议乐之诏屡颁，于是命李照改定雅乐，比朴下三律。……阮逸、胡瑗复定议，止下一律，以尺生律，而黄钟律短，所奏乐声复高。（神宗）元丰中，以杨杰条乐之疵，召范镇、刘几参定。……至（哲宗）元祐廷奏，而诏奖之。初，镇以房庶所得《汉书》，其言黍律异于他本，以大府尺为黄帝时尺，司马光力辨其不然。镇以周鼜、汉斛为据，光谓鼜本《考工》所记，斛本刘歆所作，非经不足法。镇以所收开元中笛及方响合于仲吕，校太常乐下五律，教坊乐下三律。光谓此特开元之仲吕，未必合于后夔，力止镇勿奏所为乐。光与镇平生大节不谋而同，惟钟律之论往返争议，凡三十余年终不能以相一。”载徽宗朝的魏汉津乐曰：“哲宗嗣位，以乐求上按试于庭，比李照乐下一律，故元祐中有范镇乐，杨杰复议其失，谓出于镇一家之学，卒置不用。徽宗锐意制作，以文太平，于是蔡京主魏汉津之说，破先儒累黍之非，用夏禹以身为度之文，以帝指为律，度铸帝鼎、景钟，乐成赐名大晟，谓之雅乐颁之天下，播之教坊，故崇宁以来有魏汉津乐。”

论文字，但就这些乐论的核心思想来说，仍没有超出《乐记》、《乐论》等传统儒家乐论的樊篱，重视义理的说明，基本围绕“和”、“德”、“礼”、“性”等几个固定范畴反复申说，陈陈相因，并无新意。相较而言，理学家乐论以及华镇、郑樵、林希逸、沈括、张炎等人的乐论则表现出理论化和系统化的倾向，所以北宋致力于恢复礼乐传统的努力，并非真正体现在对音乐义理的恢复，而是更侧重从形式和技术层面尽量接近古代，从这个意义上看，如果称其为复古毋宁目之为新变。

那么，音乐乃至乐论的技术化和形式化对文学产生影响是否可能？本文认为宋代音乐乃至乐论从一开始就表现出鲜明的“尚技”、“尚形”的倾向，加之理学在宋代社会的蔓延，这两者都对文学产生了不可小觑之影响，前者主要是从音乐文学的载体层面实施影响，后者主要是从时代的审美情趣方面施加影响，两者一内一外共同对宋代老朴和瘦硬文风的形成起到了推波助澜的作用。在音乐文学传统尚没有断绝的宋代社会，音乐以及乐论的状态势必会对与其水乳交融的文学乃至文论产生影响，以黄庭坚为代表的江西诗派自然不能免俗。如果说在北宋前期诗人如王禹偁、寇准、杨亿、刘筠、甚至是欧阳修等人处，这种影响还不太明显的话，那么到了苏轼、黄庭坚这里文学技术化、形式化的风貌则开始定型，并成为宋代文学之主流。不可否认，这种影响并非在显性层面表现出来，而是以潜移默化的方式构筑了社会的整体审美风尚。杨庆存在《黄庭坚与宋代文化》前言中同样认为黄庭坚在文学、艺术、史学、理学等方面的造诣和成就，有其深厚的历史渊源和文化渊源，并据此总结称：“艺术创新与个体的文化素养、创新意识、生活阅历、审美情趣、时代精神、社会环境和文化氛围等多方面因素密切相关。”[①]此言当为确论，尽管这种观点有被归入庸俗社会学批评的危险，但上述因素确是任何文学家以及文学作品所不可或缺的。以往对宋代文化环境的认识，或者从文学角度，或者从理学角度，却很少关注音乐层面，而后者作为文化的组成部分必然也参与了宋型文化的整体建构。

就黄庭坚而言，无论其在理论层面对“律吕”的重视，还是在具体创作中对“歌诗”的热衷，都可以见出这种影响之深刻。由上文可知，山谷平时经常参与歌诗唱和活动，但检视《山谷集》可以发现，山谷仅在给其外甥洪朋（即龟父）的一封回信有一段较为成型论乐文字：

> 所问礼乐事，具悉。礼乐者，圣人所以节文仁义至于大成者也，修之身，立之天下，一法也，一物也。乐由天作，礼以地制，夫范围天地，非圣人孰能之？惟圣人能遂万物之宜，通天下之志。万物皆得宜，礼之实也；天下皆得志，乐之情也。董生、王吉、刘向所论，盖欲用先王之礼乐宜于世者以教化民，此与圣人之言不悖也。孔子所论孟公绰、卞庄子之徒，盖或过不及，

[①] 杨庆存：《黄庭坚与宋代文化》，河南大学出版社 2002 年版，前言第 4 页。

非以礼乐节文之，则不可为成人，如孟子所论合矣。圣人者，知人之本根材器，故其用礼乐也，知变化之道，而与天地同流。故钟鼓之间而与天地同和，俎豆之间而与天地同节。后世不本心术，故肝胆楚越也，而况于礼乐乎！[①]

这段话从内容上说并无多少新意，可能只是单纯出于教育晚辈的目的，故多遵成说。而从论乐文字在文集中的整体数量上看，山谷与梅尧臣、欧阳修、苏轼等人的众多论乐文字相比，是极不协调的。那么原因为何？本文认为一方面是其个性使然，“文章最忌随人后”(《赠谢敞王博喻》)、“自成一家始逼真”(《题乐毅诗后》)不仅是其文学主张，也是其基本个性的缩影。另一方面是受到了时代音乐尤其是乐论状况的影响，乐论的“尚技”、“尚形”已经极大的颠覆了传统儒家乐论重视义理、重视礼乐并躯的传统，礼乐之乐已经开始向音乐之乐转化。这两方面促使他更多的从实践层面关注音乐，而不是如欧阳修、苏轼等人那样仅仅停留在单纯的抽象说理层面。除了重视诗歌的合乎律吕的老朴之美以及将这种观点运用于实践之外，山谷有时甚至以音乐术语进行创作，《侯元功问讲学之意》[②]一诗即是如此：

金声而玉振，从本用圣学。石师所未讲，赤子有先觉。
丝直则为弦，可射可以乐。竹笋不成芦，白珪元抱璞。
匏瓜不能匏，其裔犹为瓟。土俗颇暖姝，西笑长安乐。
革无五声材，终然应宫角。木人得郢工，鼻端乃可斲。

又《八音歌赠晁尧民》[③]之一：

金生寒沙中，见别会有时。石上千年柏，材高用苦迟。
丝乱犹可理，心乱不可治。竹斋闻履声，乃是故人来。
匏苦只多叶，水深难为涉。土床不安席，象床卧烨烨。
革与井同功，守道非关怯。木直常先伐，樗栎万世叶。

这些诗以“八音”领起每句，并起兴设喻，虽有游戏之作的嫌疑，但从中不难看出山谷更多是从实践层面重视音乐，并将其实际运用于文学创作之中。而宋代形式化乐论与传统乐论相比也恰是更侧重从声音、音调、节奏等具体层面讨论音乐或阐发义理，黄庭坚的这种创作状态可以窥得形式化乐论对其影响之一斑。

由以上分析，足可见出山谷从重视格律到重视律吕的转变确与时代音乐以及

① 《黄庭坚全集》别集卷十八《与洪氏四甥书》，第3册，第1870——1871页。
② 《黄庭坚全集》外集卷十二，第2册，第1193页。
③ 《黄庭坚全集》外集卷五，第2册，第992页。

乐论的实际状况关系密切。对格律的重视使其在诗歌形式方面独树一帜，而最终发展为对律吕的重视则使其诗歌形式真正具有了更为圆熟的审美属性。这种审美效果一方面是其自身创作境界的提升，另一方面则是整个时代“平淡”之美的进一步升华。从此山谷诗艺的老朴之美为江西诗派树立了光辉的典范，吕本中在《江西宗派图序》中言：“元和以后至国朝，歌诗之作或传者，多依效旧文，未尽所趣。惟豫章始大出而力振之，抑扬反复，尽兼众体，而后学者同作并和，虽体制或异，要皆所传者一。”[①]事实上，江西后学中吕本中、曾几、杨万里对“活法”、“余味”的重视恰是步武山谷的结果，而派中其他成员诗风流于枯寂干涩或因才力所限，或屋下架屋，仅学皮毛。可能，这应该是山谷最不愿见到的吧。

第二节　乐论形式化对江西诗派影响管窥之一 ：陈师道、陈与义

其实在黄庭坚之后，江西诗派基本上已经形成了较为明显的形式化文风，与音乐乃至乐论的关系仍十分密切。吕本中在《江西诗社宗派图》尝列出江西诗派主要成员如下[②]：陈师道、潘大临、谢逸、洪刍、饶节、僧祖可、徐俯、洪朋、林敏修、洪炎、汪革、李錞、韩驹、李彭、晁冲之、江端本、杨符、谢薖、夏倪、林敏功、潘大观、何觊、王直方、僧善权、高荷，计二十五人，认为“其源流皆出豫章”。又据莫砺锋等学者考证，尚有部分诗人由于种种原因未列入《宗派图》中，他们是陈与义、释慧洪、吴则礼、刘跂、江端友、曾几、吕本中、赵蕃、韩淲、方回等。[③]之所以出现这种情况，一方面由于吕本中眼界所限，作《宗派图》时仅二十多岁，[④]且自称“少时戏作”（范季随《陵阳先生室中语》）、“少时率意而作”（曾季貍《艇斋诗话》）。另一方面，则是源于文学的特殊性，山谷之后乃至到了南宋、金元时期仍有很多诗人从江西诗风中吸取养料，这种情况往往不易觉察，以一种潜在的方式存在于诗人作品之中。对于吕本中《宗派图》中所列上述诸人历来颇多争议，其中胡仔的看法较具代表性，他说：“所列二十五人，其间知名之士，有诗句传于世，为时所称道者，止数人而已，其余无闻焉，亦滥登其列。”[⑤]事实上，确如胡仔所言在《宗派图》列出的二十五人中文学成就良莠不齐，而后来卓有成绩者，如陈与义、曾几等人则未被收入。鉴于此，本文拟撷取

---

① 《苕溪渔隐丛话》前集卷四十八，第327页。
② 《苕溪渔隐丛话》前集卷四十八，第337页。
③ 见《江西诗派研究》，第四章、第六章。
④ 关于吕本中作《宗派图》的具体年龄问题，各家说法不一：莫砺锋最早考证称十九岁到二十岁之间（即崇宁一、二年之间）；孙鲲《<江西宗派图>写作年代献疑》、黄宝华《<江西诗社宗派图>的写定与<江西诗派>总集的刊行》二文认为成书于南宋绍兴三年；谢思炜《吕本中与<江西宗派图>》、姚大勇《<江西宗派图>作年考》二文认为成书于政和元年；伍晓蔓在《江西宗派研究》一书中，考证诸说后认为当成书于大观至政和年间，应为二十六、七岁。本文从伍说。
⑤ 《苕溪渔隐丛话》前集卷四十八，第328页。

其中影响较大者，采取以点带面的方式考察江西后学的形式化特征，以及与乐论之间的关系。

一、陈师道的“以声为律”

在山谷之后，被公认成就最高，也是最得山谷精髓者当为陈师道无疑。其自称诗法学于黄庭坚：“仆于诗，初无法师，然少好之，老而不厌，数以千计。及一见黄豫章，尽焚其稿而学焉。”[①]而他的这种努力也是历来学者的共识，陈善称“陈后山学文于曾子固，学诗于黄鲁直”[②]、朱弁亦称：“无已晚得诗法于鲁直。”[③]目前学界对陈师道因袭山谷往往从两个方面来看，即章法和用字。在“章法”方面，多认为其吸收了黄庭坚“转折陡急”的句与句之间的跳跃性；在“用字”方面，取法山谷“生新瘦硬”、“高度浓缩”的下字方式。同时亦认为陈师道有超越山谷之处，莫砺锋称其语言方面的言浅意深和质朴无华体现了对“朴拙”美的追求，王琦珍《黄庭坚与江西诗派》与伍晓蔓《江西宗派研究》所持观点与莫先生大同小异。而本文认为，上述诸位仅限于从文学内部视角考察陈师道对黄庭坚的因袭与超越，难免有“不识庐山真面目，只缘身在此山中”之弊，故拟从音乐文学角度对上述方面加以进一步考订。

检现存北京图书馆宋蜀刻本《后山居士文集》可知，陈师道并无泛泛论乐的文字存于集中，这一点与其师友黄庭坚颇为相似。但这并非意味着他在实际创作中便与音乐绝缘，事实上，其文集中保留了多篇致语，包括《立春致语》、《上元致语》、《请黄宪致语》、《兴龙节致语》等，这些致语在体制上多由致语、口号、对厅、勾曲等几部分组成，这几部分并不一定全部出现在同一致语中，但致语与口号则是必不可少的。权列《兴龙节致语》[④]如下：

致语

臣闻：“千年接统，爰开后圣之期。万类效祥，宛同先佛之日”。永惟昌运，属此休辰，四海交欢，同声称庆。恭惟皇帝陛下，由独智之圣，以庶物为心，睿武自天，文明烛物，有尧舜之仁而博施济众，学文武之道而居安资深。刑政并修，登斯民于寿域；干戈不用，还千里之故封。方当隆盛之期，迨此诞弥之日，凡兹臣庶孰不倾瞻。臣幸以贱工遘斯盛旦，愿效封人之祝，显陈大雅之诗。

口号

① （宋）陈师道：《后山居士文集》卷十，上海古籍出版社 1984 年影印宋蜀刻本，下册，第 542 页。
② （宋）陈善：《扪虱新话》卷九，上海书店 1990 年版，第 2 页上。
③ （宋）朱弁：《风月堂诗话》卷上，见《宋诗话全编》第 3 册，第 2950 页。
④ 《后山居士文集》卷二十，第 858 页。

剑佩声来合玉除，麒麟烟上暗金铺。近臣先识天颜喜，九奏初知昼景舒。
东海为田将几见，南山称寿已三呼。欲知帝力今多少，醉舞行歌塞道途。

对厅

知府大夫材德绝人，威明继古。政在循良之上，名与日月而驰。庆吉旦之在兹，合群心而同乐。敢忘薄陋，愿效揄扬。

口号

黄堂窈窕庆佳辰，密坐雍容合搢绅。广乐充庭如在梦，欢声着物似逢春。
瞻天已祝无穷寿，尽醉为期莫计巡。平世难逢身易老，岭梅初破酒方醇。

勾曲

舆情已彻，广乐方陈。金石同和，宛若《清都》之奏。鱼龙并听，真作《洞庭》之音。上奉威颜，后部合曲。

那么，何谓“致语”？“致语”应是宋教坊歌舞表演之前的固定组成部分，后来逐渐从大型乐曲中脱离出来，成为独立的音乐文学形式。《宋词大辞典》的解释为：“表演术语，又称‘念语’。指宋代用于歌舞表演开场前的音乐或说白，多用诗体或骈体。宋代联章体的词作前面一般都保留‘致语’形式，用以说明创作背景、表演目的，或起到活跃气氛等作用。”[①]欧阳修、苏轼、黄庭坚、黄裳、周必大、陆游等宋人文集中多有致语一体，其中既有用于教坊乐曲之前者，亦有冠于联章词之前者，可见宋人所用“致语”已经开始泛化。杨晓蔼在《宋代声诗研究》中对“致语”进一步考订，认为其最早应出现于宋太宗淳化年间，又称乐语。后来分化开来“致语趋于专门指一套乐语中的骈体部分，乐语则成为这类作品的总名称……总之，将骈体文与近体诗连接在一起的情况较普遍，将致语、口号、勾放词整体称乐语的情况较普遍”。[②]其中无论是开头骈体之致语、近体诗之口号，还是后面的勾合曲、勾杂剧，最终目的都是为实际歌唱服务，并且本身也是入乐的。

而从上述致语的“口号”部分足可见出，出于适合歌唱的考虑语句往往较通俗流畅，并无过分雕琢之嫌，表现出较强的口语色彩，如“剑佩声来合玉除”、“欲知帝力今多少”、“广乐充庭如在梦”等。这是由于与山谷相似，陈师道也主张经过不断的锤炼，诗艺最终超越有法而归于无法，尝称：“学诗如学仙，时至骨自换。”[③]黄庭坚在《赠陈师道》诗中也称其“学诗如学道”[④]自宋代以来学者经常纠缠于两说孰更贴切，而本文认为两者一为自评，一为他评，“仙”与“道”只不过是说明诗歌臻于化境的意符而已，优劣之争当为枉论。那么，陈师道眼中

[①] 王兆鹏、宋尊明：《宋词大辞典》，凤凰出版社2003年版，第69——70页。
[②] 《宋代声诗研究》，第358页。
[③] 《后山居士文集》卷一《次韵答秦少章》，第145页。
[④] 《全宋诗》第17册，第11569页。

的脱胎换骨之“仙”境到底为何？本文认为这种境界既是一种诗歌语言层面的朴拙无华，同时也是音乐声律方面的天真自然，忽视任何一极都难以窥得陈师道诗学仙境之全貌。

就诗歌语言方面来说，学界已基本形成共识，不再赘述。下面主要针对音乐声律层面讨论之。陈师道对音乐的外在形式——“声”非常重视，认为“声”是音乐的首要因素，称：“乐始于人声而被于物，有情则有变，不得其正故假无情以传之，而五音生焉。及其末也，迁无情以就有情，而声乱矣。”[①]这段话除了强调“真情”的作用之外，更重要的是提出“乐始于人声”，并将其置于首位，这是以礼乐为主的传统儒家乐论很少提及的。音乐之“声”便是音乐的最外在形式，与对“声”的重视相应，陈师道提出“以声为律”的主张，同样在《理究》一文中称：“圣人之心静，声中五行，故禹以声为律也。伶伦听凤鸣以制律，凤者鸟之圣者也。众人之心乱，视听不得其正，其作乐也其音淫，郑卫是也。唯圣作乐，唯贤重音，情动于心而发于言，形于手足，诚之至也。故复用以感人，歌以效其声，舞以效其动，乐自外来而感之深者，以其出于中也。”[②]这段话表明陈师道心中理想状态的音乐是符合自然音声的，所谓“声中五行”当为符合自然规律之义，而只有以此为律才可真正创作出最美的天籁之音。如上节所述，黄庭坚曾在《答秦少章贴》（之六）中提出过“文章虽末学，要须茂其根本，深其渊源，以身为度，以声为律，不加开凿之功，而自闳深矣”的观点，其中“以声为律”道出了山谷后期诗风老朴的关键原因。反观陈师道上面一段话，一方面认为理想之音乐当“以声为律”，另一方面又有“歌以效其声”的认识。将这两方面相结合，可以见出陈师道的形式观体现出如下模式：声——律——歌。而此处之“歌”在宋代音乐文学的大背景下，当然应包含“歌诗”在内。这样，陈师道与黄庭坚的相似性在这方面便又得到了沟通，据余嘉锡先生《四库提要辨证》考证，陈师道初见山谷是在元丰七年，[③]时陈师道三十二岁，而黄庭坚应是四十岁，此时山谷诗风渐趋成熟，陈师道“尽焚其稿而学焉”，当主要学习山谷入乎其内又出乎其外的诗歌创作方法。这对陈师道自然、朴拙诗风的形成当是有所帮助的，而且在这一接受过程中黄庭坚“以声为律”的音乐文学主张势必会对其产生不小影响。

实际上，陈师道之所以重视诗歌整体风格的自然流畅，与黄庭坚相似仍是为了追求理想的诗歌格调。张表臣《珊瑚钩诗话》称：“陈无己先生语予曰：‘今人爱杜甫诗，一句之内，至切取数字以仿像之，非善学者。学诗之要，在乎立格、命意、用字而已。’”[④]可见，他是将“立格”放在首位的，本文认为陈师道所崇尚的格调，在外在表现上实际是由文学之形式与音声之形式两个方面构成的。所

[①]《后山集》卷二十二《理究》，文渊阁四库全书本，第1114册，第718页下。按此文未见于四部丛刊本《后山居士文集》。
[②] 同上，第719页下。
[③] 余嘉锡：《四库提要辨证》卷二十二，中华书局1985年版，第1389页。
[④] （宋）张表臣：《珊瑚钩诗话》卷二，见《宋诗话全编》第3册，第2610页。

谓文学之形式，体现在对章法、用字方面精益求精式的追求上，这一点主要承袭杜甫、黄庭坚而来，“以子美为师，有规矩故可学”[①]、“仆之诗，豫章之诗也”[②]，陈师道对这方面十分执着，甚至流于苦吟，《文献通考》引叶梦得语：“陈无己每登览得句，即急归，卧一榻，以被蒙首，谓之吟榻。”[③]所谓音声之形式，则如上文所述，即是追求“以声为律”的音乐文学理想，以音律之自然天真为最终旨归。这两方面的统一实际上便是文学形式与音乐形式的统一，这也便解释了陈师道甚至包括黄庭坚在内，一方面追求语词的新颖、章法的独特，一方面又要达到清新自然的诗风之间的矛盾性。对章法、用字的追求是从诗歌角度对文字的精益求精，而对“清新自然”诗风的重视是对音乐层面的音声、律吕的追求。而两者的统一恰是他们最终的诗美理想，只有实现了这种统一，才是“立格”的最终目标。

两种形式的统一，构成了江西诗派所追求的整体风格的流畅、自然，不仅实现了对老朴、朴拙的诗歌美学的追求，也是对音乐文学传统的一种回归。而江西后学往往仅仅注重诗歌格律、用字方面的因袭，而忽略了黄、陈在自然音声、律吕等音乐方面的追求，所以往往导致诗歌形式僵硬、刻板，进而走向机械的形式主义。这也是后人诟病江西诗派的主要原因。

二、陈与义的“超声律”

陈与义并未出现在吕本中《江西诗社宗派图》中，清四库馆臣称：“与义之生，视元祐诸人稍晚，故吕本中《江西宗派图》中不列其名。”[④]真正将其归入江西诗派，并以“三宗”视之者为元代的方回。在《瀛奎律髓》中评陈与义变体诗《清明》时，称：“古今诗人当以老杜、山谷、后山、简斋四家为‘一祖三宗’，余可预配飨者有数焉。”[⑤]虽然对这种看法历来存在颇多争议，[⑥]但多数学者仍将其归入江西派中，本文亦以此为基点进行立论。

陈与义同黄庭坚、陈师道相比，无论在诗歌内容还是在形式上都有较大拓展。就内容方面，由于身处南北宋之交，经历了靖康之难带来的国土沦丧之苦、孑身飘零之悲，所以其诗歌在内容上不像黄、陈那样拘泥、单薄，尤其南渡之后，诗风渐趋沉郁，境界也逐渐由士大夫式的自艾自怜一变为忧国忧民式的苍远宏阔，此时颇有老杜风范，胡应麟说“宋之学杜者无出二陈：师道得杜骨，与义得杜肉；

---

① （宋）陈师道：《后山诗话》，见《宋诗话全编》第2册，第1017页。
② 《后山居士文集》卷十《答秦观书》，第542页。
③ 《文献通考》卷二百三十七《经籍考六十四》，第1885页。
④ 《四库全书总目提要》卷一百五十六《简斋集》提要，第2097页。
⑤ 《瀛奎律髓汇评》卷二十六，第1149页。
⑥ 如游国恩《中国文学史》、刘大杰《中国文学发展史》、莫砺锋《江西诗派研究》等将其归入江西诗派；钱钟书《宋诗选注》、白敦仁《陈与义集校笺》、杨玉华《陈与义·陈师道研究》等则认为不属于江西诗派，仅是受到影响而已。

无己瘦而劲，去非赡而雄”。[①]这种转变历来论者论述较多，故不再赘述。下面将重点关注陈与义在诗歌形式方面对陈、黄的继承，以及对江西诗派的超越。

清纪昀等人认为：“其（指陈与义）诗虽源出豫章，而天分绝高，工于变化，风格遒上，思力沈挚，能卓然自辟蹊径。……就江西派中言之，则庭坚之下、师道之上，实高置一席无愧也。”[②]这种评价虽有过誉之嫌，但却可以看出经过历史淘洗之后，陈与义以其独特的诗风最终被沉淀了下来。那么陈与义的“自辟蹊径”究竟有何内涵呢？本文认为，除了上述内容方面的超越性之外，对固有诗歌形式的突破是其中关键。具体言之，陈与义在黄庭坚、陈师道“以声为律”的基础上推崇“超声律”。在陈与义在《蒙赐佳什钦叹不足不揆浅陋辄次元韵》[③]有如下语句：

退之高文仰东岱，籍湜传盟其足赖。固知法嗣要龙象，先生端是毗陵派。
方驾曹刘盖余力，压倒元白聊一快。向来班门收众材，宾履费公珠几琲。
三熏曾有堪此事，群犬未免惊所怪。但知楼仰百尺颠，岂觉波涵千顷外。
南州短簿令公喜，巍峨峨冠陆离佩。有如若士那可无，笔势已超声律界。
相将问道留十日，满座真成折床会。清诗忽复堕华笺，要使握瑜夸等辈。

在这首诗中，虽然没有明确表明陈与义所次之诗为何人所作，但难掩其对对方的仰慕钦服之情，以韩愈、张籍、皇甫湜、曹植、刘祯、元稹、白居易等前代名贤与之比附，足见其在陈与义心中地位之高。而尤值得注意的是“有如若士那可无，笔势已超声律界”一句，表面看来是对对方诗歌境界的评价，其实这也代表了陈与义本人的诗歌理想。与之相似，在《夏日集葆真池上以绿阴生昼静赋诗得静字》[④]中亦有“人生行乐耳，诗律已其剩”的句子，这表明在陈与义眼中有形的声律、诗律仅仅是外在表象，真正理想的诗歌应该是超越有形而归于无形的，颇有“大音希声”、“大象无形”的韵味。在这一点上，陈与义是对黄庭坚、陈师道“以声为律”主张的继承和超越。就继承层面言之，陈与义对“超声律”追求的最终目的并不是主张没有声律，而是要到达声律合于自然、不加斧凿的境界。就超越层面言之，自然清真仅是黄庭坚、陈师道诗风的一个侧面，两人作品中仍有不少略显雕琢瘦硬的诗歌存在，在这点上陈与义较他们要进步一些。故刘克庄谓其：“造次不忘忧爱，以简严扫繁缛，以雄浑代尖巧，第其品格，当在诸家之上。”[⑤]吴师道也说：“世称宋诗人句律流丽必曰陈简斋；对偶工切，必曰陆放翁。”[⑥]其实刘

① 《诗薮》外编卷五，第214页。
② 《四库全书总目提要》卷一百五十六《简斋集》提要，第2097页。
③ （宋）陈与义：《陈与义集》外集，中华书局2007年版，第525——526页。
④ 《陈与义集》卷十，第160页。
⑤ （宋）刘克庄：《后村诗话》，见《宋诗话全编》第8册，第8373页。
⑥ 吴师道：《吴礼部诗话》，转自《陈与义·陈师道研究》，第104页。

克庄所谓“简严”、吴师道所谓“流丽”都是从形式层面评价简斋诗风的，正是由于诗歌格律的简洁自然才使其诗句具有了流动天然、灵活多姿的美感。南宋胡仔曾对《简斋集》中的这类诗句做过列举，称“陈去非诗，平淡有工。如‘疎疎一帘雨，淡淡满枝花。’‘官里簿书何日了，楼头风雨见秋来。’‘客子光阴诗卷里，杏花消息雨声中。’”[①]如果说胡仔所列尚属个别诗句的话，陈与义籍以成名并得到徽宗赏识的《和张矩臣水墨梅五绝》（即《墨梅》）诗则整体风格都是如此，下列其中两首最典型者：

粲粲江南万玉妃，别来几度见春归。相逢京洛浑依旧，惟恨缁尘染素衣。（其三）
舍章檐下春风面，造化功成秋兔毫。意足不求颜色似，前身相马九方皋。（其四）

其实这两首诗，多用前人典故、成句，如苏轼《梅》诗有“玉妃谪堕烟雨村”、谢朓《酬王晋安》有“谁能久居洛，缁尘染素衣”，另外，“春风面”、“秋兔毫”、“九方皋”都是成典。然而，这些成句、成典在陈与义始终却无丝毫斧凿生涩之感，一方面足见其“点铁成金”技巧之娴熟，另一方面则更加说明其在形式方面的高妙之处，真正印证了上文胡仔所说“平淡有工”之评语。时人胡穉对这一点评价极高，称：“其正始之源，出于《风》、《骚》，达于陶、谢，放于孟、王，流于韦、柳，而集于今简斋陈公。”[②]

本文认为，陈与义诗风的天然旨趣实际上是对自然声律的一种回归，也是对黄庭坚、陈师道这种倾向的进一步发展。如在上节所述，合乎律吕的自然之声在当时社会的一部分文人中已经形成了某种共识，并成为他们努力追求的目标，通过上面分析可见简斋也没有脱离这一潮流，甚至也成为了这种倾向的缔造者之一。所谓“超声律”便是超越有形的刻板“格律”，而最终归于自然之“声律”，合乎音乐之美成了其中应有之义。陈与义的最终诗学理想是想以此为基础实现其最高诗美追求，即“韵格”或“格韵”。葛立方《韵语阳秋》卷二载：

> 陈去非尝谓余言：“唐人皆苦思作诗。所谓‘吟安一个字，捻断数茎须’，‘句向夜深得，心从天外归’，‘吟成五字句，用破一生心’，‘蟾蜍影里清吟苦，舴艋舟中白发生’之类者是也。故造语皆工，得句皆奇，但韵格不高，故不能参少陵之逸步。后之学诗者，傥或能取唐人语而掇入少陵绳墨步骤中，此速肖之术也。”余尝以此语似叶少蕴，少蕴云：“李益诗云‘开门风动竹，疑是故人来’；沈亚之诗云‘徘徊花上月，虚度可怜宵’，皆佳句也。郑谷掇取而用之，乃云‘睡轻可忍风敲竹，饮散那堪月在花’，真可与李沈作仆奴。”由是论之，作诗者兴致先自高远，则去非之言可用；倘不然，便与郑都官无

[①] 《苕溪渔隐丛话》前集卷五十三，第361页。
[②] 《简斋诗笺叙》，见《陈与义集》第2页。

异。[①]

清人吴乔《围炉诗话》亦有相似言论：

> 陈去非云："唐人有苦思，故造语工，得句奇，但格韵不高，不能骎少陵之逸步。"予谓彼皆诗人，少陵非诗人故也。诗亦无他，情深词婉而已，唐珏易陵骨诗是也。[②]

从上列两段记载，可以看出陈与义对"韵格"或"格韵"非常重视，那么何谓"韵格"？概而言之应包含两方面内容：首先，形式上反对"造语"。纵使"造语皆工，得句皆奇"也难称佳作，所以其对苦吟诗风十分不屑。这属于对"格"的要求，也是体现体诗风"简严"的一面，而此"格"要远远超越人工之"格律"；其次，要兴寄高远。若达到如杜甫一样自然天成的诗歌境界，必须蕴真情实感于胸中，所以其非常推崇陈师道诗风，称："秦少游诗如刻就楮叶，陈无己诗如养成内丹。"[③]所谓"内丹"当是就陈师道诗歌含蓄蕴藉的内在气质而言，这属于对"韵"的要求，体现其诗风"雄浑"的一面，此"韵"绝非"声韵"，而是诗人的内在兴寄和风神。所以，陈与义眼中的"韵格"实际上是形式上的天然声律与诗人内在真情的统一，而前者则是实现"韵格"的必要条件。

必须承认，陈与义从"超声律"层面看待诗歌形式，是对黄庭坚、陈师道"以声为律"追求自然律吕思想的继承和发挥，同时也受到了黄、陈以来社会风尚的整体影响。所以历史上对其是否归入江西诗派的讨论，实际上是不同学者对陈与义认识的侧重点不同而已。虽然他并未明确指出"超声律"的最终目标是合乎音乐律吕，但对自然声律的追求某种程度上就是一种对符合人们审美习惯的自然音乐形式的追求。其诗歌的上述旨趣是与时代音乐实践以及论乐风尚存在千丝万缕联系的。

第三节　乐论形式化对江西诗派影响管窥之二：吕本中、曾几

通过前两节论述，可见无论是黄庭坚还是陈师道、陈与义在强调诗歌形式重要性的同时，亦表现出鲜明的脱离机械形式观的倾向。本文认为这种倾向并非意味着江西诗派开始脱离形式，而恰恰表明他们追求的是一种更高层次之形式，即开始从形而下之形式向形而上之形式拓展。这种转变在吕本中、曾几等人的诗歌

---

① 《韵语阳秋》卷二，第20——21页。
② （清）吴乔：《围炉诗话》卷五，见郭绍虞《清诗话续编》，上海古籍出版社1983年版，第604页。
③ （宋）方勺：《泊宅编》卷九，中华书局1983年版，第52页。

创作中表现得尤为明显，他们是南北宋之交（主要为南宋）受江西诗风影响较大的文人，学界通常仍将他们归入江西派中，故通过考察他们的创作倾向可以梳理形式化音乐实践、乐论对时代文风的进一步影响。

一、吕本中的“活法”、“自然”、“气”

吕本中处于南北宋之交，在江西诗派中具有承上启下的作用，因此历来被学者所重视，曾几称：“东莱吕公居仁，以诗名一世。使山谷老人在，其推称宜不在陈无已下。”[①]赵蕃称：“诗家初祖杜少陵，涪翁再续江西灯。陈潘徐洪不可作，阃奥晚许东莱登。”[②]而方回则明确将吕本中、曾几视为江西诗派的承继者，称：“老杜之后，有黄、陈，又有简斋，又其次则吕居仁之活动，曾吉甫之清峭，凡五人焉。”[③]凡此种种，不难看出吕本中地位之重要，其中原因在于其对江西诗学在继承基础上的发展，其独特的形式观恰是关键所在。本文认为吕本中形式观的总体原则是“活法”，外在表现是“自然”，内在根据是“气”。下面分别阐述之。

对吕本中“活法”主张的考辨，学术界已经基本形成定论。龚鹏程《江西诗社宗派研究》、莫砺锋《江西诗派研究》、王琦珍《黄庭坚与江西诗派》、伍晓蔓《江西宗派研究》等著作中都曾提及并论述吕本中的这一观点，近年来又有部分硕博论文对这一观点加以展开，如山东师范大学齐飞的硕士论文《吕本中诗学思想研究》、华中师范大学徐娥的硕士论文《吕本中诗论及诗歌研究》、首都师范大学郭艳华博士论文《杨万里文学思想研究》等。这些专著、论文进行论述的材料基本包括下面几条：

> 学诗当识活法。所谓活法者，规矩备具而能出于规矩之外，变化不测而亦不背于规矩也。是道也，盖有定法而无定法，无定法而有定法。知是者则可以与语活法矣。谢元晖有言：好诗流转圆美如弹丸，此真活法也。近世惟豫章黄公首变前作之弊，而后学者知所趣向，毕精尽知，左规右矩，庶几至于变化不测。[④]
>
> 前时少年累，如烛今见跋。胸中尘埃去，渐喜诗语活。孰知一杯水，已见千里豁。初如弹丸转，忽若秋兔脱。旁观不知妙，可受不可夺。[⑤]
>
> 笔头传活法，胸次即圆成。孔剑犹霄炼，随珠有夜明。英华仰前辈，廓落到诸卿。敢计千金重，尝叨一字荣。[⑥]

---

① （宋）曾几：《东莱诗集序》，见《东莱诗词集》，黄山书社 1991 年版，第 369 页。
② （宋）赵蕃《章泉稿》卷一《书紫微集后》，文渊阁四库全书本，第 1155 册，第 346 页上。
③ 《瀛奎律髓汇评》（中）卷二十四《送熊博士赴瑞安令》，第 1091 页。
④ 《后村先生大全集》卷九十五《江西诗派小序·吕紫薇》，第 5 册，第 2462 页。
⑤ （宋）吕本中：《东莱诗词集》卷三《外弟赵才仲数以书来论诗因作此答之》，第 39 页。
⑥ 《东莱诗词集》卷六《别后寄舍弟三十韵》，第 86 页。

透过这些材料，可以得出的结论是吕本中之“活法”基本上是对“规矩”的入乎其内和出乎其外，而所谓“规矩”恰是黄庭坚等人对句法、字法的形式规定。这种认识基本已经成为研究者共识，本文亦持这种基本观点，但在此基础上进一步认为吕本中超越“规矩”的外在表现及目的是合乎自然声律，并且认为其深层动因源于吕本中在理学层面对“气”的认识。

刘熙载在《艺概·诗概》中尝称：“江西名家好处，在锻炼而归于自然。”吕本中亦是如此，其十分推崇谢朓“好诗流转圆美如弹丸”的诗歌理想，并将其视为“活法”的应有之意，而这也恰是对诗歌形式天然圆融之美的追求。其在与曾几的通信中亦曾明确指出：“楚词、杜、黄，固法度所在，然不若徧考精取，悉为吾用，则姿态横出，不窘一律矣。”[①]即是说在吕本中看来尽管杜甫、黄庭坚诗歌以注重法度为鲜明特色，但最理想的诗歌形式则是不拘泥于固有模式，“姿态横生，不窘一律”的。这表明吕本中对诗歌形式的追求也同黄庭坚、陈师道、陈与义相似，追求对有形格律的超越，而最终归入自然之声律范围，这种追求在其《听琴》[②]一诗中表露无遗，称：“乃知恬淡世莫识，无弦之趣何时无。归家愁厌筝笛耳，此声一听还已矣。”事实上，吕本中诗歌形式观的成熟也不是一蹴而就的，以靖康之难为界，其以自然为指导的诗歌思想渐趋成熟，尽管其在思想情感、表现体裁上由重视表现少年心事转变为注重表现乱世之悲、离愁别恨，但在形式方面却始终以追求自然天成为旨归，境界也逐渐圆融、平易。对于这种不懈追求，他自己也说“中年诗律费光阴”（《曹南寄亲旧》）、“漫成长韵律，胜与小蛮讴”（《曹南过五丈河堤入城访颜岐夷仲清谈久之乃归》）。而其最终则要超越有形之声律，达到“学诗渐老转销声”（《无题》）之化境。而这种化境的一个很重要方面即是对自然之声的推崇，所以在吕本中诗歌中充斥着大量描写蛙声、雨声、鹤鸣、水声、风声的诗句，如 “水声不似风声急，山色何如草色深”（《自阳山还连州》）、“僧眠白日钟声静，花送青春鸟语闲”（《游阳山广陵寺》）、“禽声高下云间木，帆影参差天际舟”（《永州法华寺西亭》）、“泥滑淹行李，风声欲送秋”（《宿翠微寺》）、“古殿突兀风有声，粥鱼欲打鸡三鸣”（《发翠微寺》）、“烟厨已逐钟声远，树色初随塔影长”（《题筠州僧房》）、“道人强起理衰疾，不闻松声闻雨声”（《夜坐有感》）、“秋声晚来急，边塞乍寒时”（《边愁二首》）、“俗事纷纷避作烦，梦中时厌雨声喧”（《三衢上元》）、“祇应朝暮须风雨，便作疎檐泻竹声”（《正月十九日暴热》）、“雨声点滴松藏寺，人迹稀疎犬吠村”（《送程伯禹归浮梁》）等等，这些诗句清纯可爱，丝毫不见斧凿痕迹，在这一点上吕本中在江西诗派中的特色较为突出，因此谢无逸曾意味深长地指出：“以居仁诗似老杜、山谷，非也。杜

[①] 《苕溪渔隐丛话》前集卷四十九《吕居仁与曾吉甫论诗第一帖》，第332页。
[②] 《东莱诗词集》卷四，第57页。

诗自是杜诗，黄诗自是黄诗，居仁诗自是居仁诗也。”[①]虽然谢无逸并未指出如此评价之原因，但上面所列吕本中天真清纯的诗句恰可作为例证，老杜、山谷诗风虽然也有追求声律自然的一面，却并未真正做到意象、意境与声律的相得益彰，而吕本中在这一点上则较具特色，无论在意象的选取、意境的营构，都以自然清真为主，而且也在声律上收到了异曲同工之效，颇有南朝谢灵运、谢朓诗歌的特色，对此谢邁在《读吕居仁诗》[②]中有如此评价：

吾宗宣城守，诗压颜鲍辈。其间警拔句，江练与霞绮。
居仁相家子，敛退若寒士。学道期日损，哦诗亦能事。
自言得活法，尚恐宣城未。今晨开草堂，书帙乱无次。
探囊得君诗，疾读过三四。浅诗如蜜甜，中边本无二。
好诗初无奇，把玩久弥丽。有如庵摩勒，苦尽得甘味。
徐侯南州杰，论文极根抵。读君诗卷终，曰此有余地。
期君高无上，二谢以平视。要当掣鲸鱼，岂但看翡翠。

谢邁作为二谢后裔，对他们的诗风自当推崇备至，其将吕本中诗歌与二谢并列恰可表明吕本中的诗歌风格确有自然天成的一面，诗中用“浅诗”、“无奇”与“蜜饯”、“弥丽”并举，十分贴切的道出了吕本中诗歌平淡之中见丰饶的特点。如上所述，吕本中除了意象、意境上体现天然旨趣之外，本文认为更为重要的是对自然之声律形式的追求，将蛙声、钟声、雨声等各种自然之声纳入诗中，一方面可以表现其自然旨趣，而另一方面恰表明了吕本中对自然声音的推崇，这种看法颇似庄子对天籁的看法，而如此倾向必然会影响到他对诗歌格律或声律的看法。所以他说“炉烟袅晴窗，松声韵钟磬”（《静轩》），即是说在他看来自然界的松涛之声本身便蕴含着人为的钟磬之声。

吕本中对于自然之声以及相应的对诗歌声律的看法，一方面与自黄庭坚、陈师道、陈与义以来对自然音乐形式的重视一脉相承，这一点前两节已作介绍，不赘述。另一方面也与南北宋之交音乐乃至乐论的通变潮流相吻合，与朱熹“酌古今之宜而用之”、郑樵“诗在于声，不在于义”的主张相一致，宋代音乐、乐论经历了一次重要的向民间和自然滑移的过程。本文认为在这一过程中作为理学家的朱熹起到了重要作用（见第三章），而同样作为理学家的吕本中也参与了这一过程，因为上文所述其“活法”、“自然”观点多少受到了其理学思想的影响，或者说是在其理学体系中的必然产物。下面将主要围绕这点展开。

在理学家乐论中往往将律吕的产生、变化同“理”、“气”等理学范畴联系在一起，周惇颐、张载、朱熹等人都有这种倾向，同样作为理学家的吕本中也往往

[①] 《东莱吕紫薇师友杂志》，见于《古典文学研究资料汇编·黄庭坚和江西诗派卷》下册，第753页。
[②] （宋）谢邁：《竹友集》卷一，文渊阁四库全书本，第1122册，第562页下。

从理学角度看待音乐以及律吕。其在《紫薇杂说》中称："知天人一理，无上下内外之殊，然后能作礼乐、威仪、升降、声音、节奏，感动人物皆形容天理而已，穷神知化，由通于礼乐不可诬也。"[①]从这段话可以很明显看出吕本中是以"天人一理"为出发点来看待礼乐的，仪式、声音仅是"理"的外化而已。从这一基本立场出发，吕本中十分重视"气"对于音乐的作用。

其实从"气"的角度看待音乐之产生，并非吕本中等理学家所开创，先秦《乐记》就已经开始从自然之气与人之血气两个角度进行言说了。自然之气如"地气上升，天气下降；阴阳相摩，天地相荡，鼓之以雷霆，奋之以风雨，动之以四时，暖之以日月，而百化兴焉"(《乐礼》)；人之血气如"凡奸声感人，而逆气应之，逆气成象，而淫乐兴焉。正声感人，而顺气应之，顺气成象而和乐兴焉"(《乐象》)，此处的"顺气""逆气"皆是人固有的"血气"。自然之气是外在的、本原性的，它的外在表现物是天地；人之气是内在的、派生的，其外在表现物是人的"血气"，相比于前者，从"血气"角度解释各种艺术的发生更为直接。吕本中便是从这一角度看待文学和音乐的，在《与曾吉甫论诗第二帖》[②]中谈及曾几诗作时称："其间大概皆好，然以本中观之，治择工夫已胜，而波澜尚未阔，欲波澜之阔去，须于规摹令大，涵养吾气而后可。规摹既大，波澜自阔，少加治择，功已倍于古矣。……退之云：'气，水也，言，浮物也。水大则物之浮者大小毕浮。气之与言犹是也，气盛则言之长短与声之高下皆宜。'如此，则知所以为文矣。"认为欲使诗歌波澜旷远，重点在于"规模"和"养气"两个方面，前者主要就意象的选取、意境的营构而言，后者则主要是就人的主体修养和内在气质而言，或者说即是人的内在"血气"，这一点多少受到了其祖父吕希哲的影响，吕希哲在《吕氏杂记》中称："修身至于乐。修之至也，则乐生矣。和气熏蒸，煞气自消，烦虑定心乃强为，学者须先得其要。闲邪，然后能存其诚。"[③]而这种"血气"当是其理学体系中形而上层面之"气"的一种具体化，如果以本质之"气"观之，世界万物形态变化只不过是现象界的临时现象而已，所以吕本中推崇韩愈"气，水也；言，浮物也"的道学主张。从这个角度反观其"活法"理论，对其理解便会更进一层，外在的形式、规范仅仅属于"现象"层面。如果一味拘泥于现象、形式便难以获得对本质的认识，这一理学原理运用到文学中，吕本中自然便以"活法"为基本文学原则了，所以他对"活法"的解释是："是道也，盖有定法而无定法，无定法而有定法。"同样，由于将诗歌形式看作是一种外在现象，所以才会表现出重视自然声律，反对雕琢刻镂的基本倾向，因此吕本中便将"自然"定义为一种基本的诗歌"气质"，在《童蒙诗训》中说："初学作诗，宁失之野，不可失之

① （宋）吕本中：《紫薇杂说》，文渊阁四库全书本，第863册，第826页。
② 《苕溪渔隐丛话》前集卷四十九，第333页。
③ （宋）吕希哲：《吕氏杂记》卷上，文渊阁四库全书本，第210册，第211页。

靡丽；失之野不害气质，失之靡丽不可复整顿。”[①]这恰恰是从本质层面对诗歌形式的一种观照。

所以从“气”这一理学角度，反观吕本中的基本文学主张，便会发现他对“活法”与“自然”的认识实际上是与其基本理学主张相统一的。“活法”是对黄庭坚以来重视规矩，而又超越规矩诗风的理论总结。如果说黄庭坚、陈师道的“以声为律”，陈与义的“超声律”仅是从音乐文学层面看待诗歌形式的话，那么吕本中的“活法”则是从更高层面对崇尚自然声律倾向的一种理论升华，时人汪应辰在《借舍人吕丈送大雅东还诗韵奉呈》中就曾如此评价吕本中的贡献“今代紫薇公，身退道益尊”，[②]另外，还需指出江西诗派不仅仅受到时代音乐、乐论的技术化、形式化倾向影响，同时其形式观也不是一成不变的，从固守声律到超越声律，一方面是其自身发展的必然，另一方面也受到了时代正统音乐、乐论传统松动的影响，通过前几章的分析可知，两宋之交正是雅与俗、宫廷与民间音乐思想碰撞异常激烈的时代，如此背景下各种艺术门类由重视义理和礼教变得重视形式和娱乐，由重视庙堂规范变得重视民间天然。因此表现出鲜明的“通变”倾向，而吕本中恰生活在这一时期，受到这种潮流的影响当是必然的，这也为理解“活法”与“自然”提供了现实依据。

二、曾几的“清新”、“重声”、“淡”

在江西后学中能真正不拘泥字法、句法等机械形式观而对江西诗法有所发展的除了吕本中之外，另一个重要人物要数曾几了。事实上，曾几虽因时代限制，并未被吕本中列入《宗派图》中，但其对江西诗派的追摹以及在此基础上的对江西诗法的发展，已经为江西诗派做出了巨大贡献，列入派中绝不为过。在吕本中、陈与义等人相继谢世的南宋文坛，曾几恰好起到了承上启下的作用，其影响除了亲传弟子陆游之外，还包括以杨万里为首的中兴四诗人，因此曾几在江西诗派乃至宋代文学史中的地位绝不可小觑。

曾几受到江西诗风影响是不争的事实，其弟子陆游在《曾文清公墓志铭》的一段话较具说服力：“公治经学道之余，发于文章，雅正纯粹，而诗尤工，以杜甫、黄庭坚为宗，推而上之，由黄初、建安以极于《离骚》、《雅》、《颂》、虞夏之际。初与端明殿学士徐俯、中书舍人韩驹、吕本中游，诸公继没，公岿然独存。道学既为儒者宗，而诗益高，遂擅天下。”[③]这段话一方面指出曾几取法的对象是杜甫和黄庭坚，另一方面也可看出曾几与徐俯、韩驹、吕本中等江西诗派众人多有往来，这种学术背景必然使得曾几诗歌会受到江西诗风所左右。而且曾几对江

---

① 《宋诗话辑佚》下册，第594页。

② （宋）汪应辰：《文定集》卷二十四，文渊阁四库全书本，第1138册，第816页下。

③ （宋）陆游：《渭南文集》卷三十二，第203页。见《陆放翁全集》上，中国书店1986年版。

西诗派的学习也是十分自觉的，他自己也说“工部百世祖，涪翁一灯传”（《东轩小室即事五首》之二）[①]、“头白酒新浮瓮，案上黄诗屡绝编”（《寓居有招客者戏成》），并将学习杜、黄的诗法比作“参禅”，充分表明其对杜甫、黄庭坚的敬仰之情，并且以能跻身江西派中为荣，“尚论渊源师友，他时派列江西”（《李商叟秀才求斋名于王元渤以养源名之求诗》其二）。曾几一生中并未亲见黄庭坚，其对江西诗法的学习主要通过与上述吕本中、韩驹、徐俯等人的交往过程中实现的。其中对其影响最大者，当为吕本中无疑。方回称：“上饶自南渡以来，寓公曾茶山得紫薇诗法。”[②]曾几与吕本中同年，又为姻亲，其对吕本中诗学主张十分推崇，经常有书信往来，请教作诗之法，上文曾提到吕本中就是在《与曾吉甫论诗第一帖》、《与曾吉甫论诗第二帖》中明确提出“活法”主张的，而曾几亦是将其视为作诗的根本法则，在《读吕居仁旧诗有怀其人作诗寄之》一诗中对吕本中“活法”说作了回应：

学诗如参禅，慎勿参死句。纵横无不可，乃在欢喜处。
又如学仙子，辛苦终不遇。忽然毛骨换，正用口诀故。
居仁说活法，大意欲人悟。常言古作者，一一从此路。
岂惟如是说，实亦造佳处。其圆如金弹，所向若脱兔。
风吹春空云，顷刻多态度。锵然奏琴筑，间以八珍具。
人谁无口耳，宁不起欣慕。一编落吾手，贪读不能去。
尝疑君胸中，食饮但风露。经年阙亲近，方寸满尘雾。
足音何时来，招唤亦云屡。贱子当为君，移家七闽住。

其中“参禅”、“学仙”、“毛骨换”、“活法”这些术语在黄庭坚、陈师道、韩驹[③]、吕本中等人的理论主张中都曾提到过。尤其是其形容理想的诗歌形态为“其圆如金弹”，与吕本中所推崇的“好诗流转圆美如弹丸”如出一辙，进一步他以“风吹春空云”和“锵然奏琴筑”来对诗歌形式进行生动描绘，其中既有对诗歌意象富于变化的要求也有对诗歌格律、韵律和谐流畅的要求，总体上表现了崇尚清真自然的形式主张。以上不难看出，曾几在理论上对江西派诗人的借鉴是毋庸置疑的。

正是由于曾几对江西诗法浸淫较深，所以在其诗歌创作中也多少表现出江西诗派诗人固有的两面性。既有不符合格律的拗体存在，也有大量体现自然旨趣的诗歌存在。两者相比较而言，后者更能体现出曾几独特的诗歌个性，下面将具体

[①] 下文所引曾几诗歌，均出自其诗集《茶山集》中。
[②] （元）方回：《桐江续集》卷十五《次韵赠上饶郑圣予沂并序》，文渊阁四库全书本，第1193册，第402页下。
[③] （宋）韩驹《陵阳集》卷一《赠赵伯鱼》有“学诗当如学参禅，未悟且遍参诸方。一朝悟罢正法眼，信手拈出皆成章”句。

讨论之。

陆游在《题庐陵萧彦毓秀才诗卷后》中称："君诗妙处吾能识，正在山程水驿中。"[①]清人翁方纲通过将陆游与曾几对比，总结称："然茶山诗较放翁浑成自然，固不可及。"[②]可以说两人都看到了曾几诗歌清真自然的特点。在《茶山集》中这样的作品确有不少，较典型的如《题黄嗣深家所蓄惠崇秋晚画》："丛芦受风低，积潦得霜浅。沙匀洲渚净，水澹凫鸭远。禅扉掩昼夜，短纸开秋晚。欲问此间诗，半山呼不返。"《东轩小室即事五首》（第一首）："卷书坐东轩，有竹甚魁伟。清风过其间，戛戛鸣不已。写之以素琴，音节淡如水。不惜为人弹，临流须洗耳。"清人潘德舆称此诗有"清迥之格"。[③]除了整体风格的自然清纯之外，亦不乏优美可人的诗句存在，如"若无三日雨，那复一年秋"（《悯雨》）、"一夜纸窗明似月，多年布被冷于冰"（《雪作》）、"不愁屋漏床床湿，且喜溪流岸岸深"（《苏秀道中自七月二十五日夜大雨三日秋苗以苏喜而有作》）、"一双还一只，能白或能黄"（《蛺蝶》）、"积雪何所待，冻云终未开"（《雪中次韵》）、"柳条弄色政尔好，梅蘂飘香殊未阑"（《上元日大雪》）、"观水观山都废食，听风听雨不妨眠"（《发宜兴》），清人陈衍称此联"有手挥目送之乐"，[④]这也恰可用来形容曾几这些清纯诗句的总体特点，对此，钱钟书先生在《宋诗选注》中也进行了高度概括："他（茶山）的风格比吕本中的还要轻快，尤其是一部分近体诗，活泼不费力，已经作了杨万里的先声。"[⑤]

如果仔细检视《茶山集》便会发现，其中存有大量以雪、雨、梅、竹等自然景物为意象的诗歌，诗中句子也充满自然天真之趣。更为重要的是，本文发现曾几除了善于描摹上述意象之外，犹善写"声"，并且多以自然的天籁之音为主。这是对曾几自然诗风的进一步升华。

首先，曾几崇尚自然之声。就音乐层面来说，在曾几看来自然界的风声、雨声、禽鸟之声远胜于人为的各种乐音，如"我虽非夔旷，粗亦能赏音。不用一再鼓，山高水深深"（《题盛彦光少府丘壑轩》）、"清风过其间，戛戛鸣不已。写之以素琴，音节淡如水"（《东轩小室即事五首》）、"不眠听竹树，还有好音不"（《悯雨》）、"千里稻花应秀色，五更桐叶最佳音"（《苏秀道中自七月二十五日夜大雨三日秋苗以苏喜而有作》）、"能令蚕事办，更遣鸮音好"（《柔桑陌》）、"风声落天半，似与幽人言"（《山房》）、"一声添昼寂，百啭使人迷"（《病中闻莺啼》）、"添得清声未，君听风雨时"（《新种竹有笋》）、"传呼听已远，依旧雀声喧"（《王履道左丞见访》），除此之外，还有专门以禽声为题的诗歌，如《禽声》（《茶山集》卷三）和《禽声四首》（《茶山集》卷八），总体上是在鹁鸠、布谷等各种禽鸟之声中体

[①] （宋）陆游：《陆游集》卷五十，中华书局1977年版，第1251页。
[②] （清）翁方纲：《石洲诗话》卷四，见《清诗话续编》，第1431页。
[③] （清）潘德舆：《养一斋诗话》卷九，见《清诗话续编》，第2140页。
[④] （清）陈衍编：《宋诗精华录》卷三，上海古籍出版社2008年版，第114页。
[⑤] 钱钟书：《宋诗选注》，人民文学出版社1982年版，第141页。

会农家安适闲淡的田园风趣。在所有以“禽声”为题材的作品中，曾几最被后世推崇者当属《三衢道中》“绿阴不减来时路，添得黄鹂四五声”句，全诗充满了自然野趣，若以王国维“有我之境”、“无我之境”目之，则更近于后者，在物我两忘之中达到最大限度的内心满足。

进一步，曾几欣赏自然之声的最高境界，是“无声”。所谓“自起穴床看不见，却来敧枕听无声”（《雪晴》）是也，这种倾向与陶渊明对五弦之琴的欣赏同出一辙，在集中多次提到陶渊明，并以之为道德榜样，如“想君舒啸东皋上，不但渊明心莫逆”（《赠阎德夫参议》）、“不如归去东皋上，美酒提壶迎妇饷”（《禽声》），本文认为推崇陶渊明的原因除了服膺其高洁情怀、隐逸之志以外，另一个重要的原因源于渊明对自然本真的推崇，落实到音声层面，就是对自然的天籁之声的重视，曾几在《题东皋》一诗中将这种倾向表露无遗，诗云：“市声俱不闻，野色良可喜。听公北宅住，还我东皋子。”其中“市声”与“野色”相对，足见曾几于无声处听雅趣的审美倾向。

其次，与重视自然之声相似，在诗歌层面曾几崇尚自然声律。必须承认，音乐层面的声音与文学层面的声律是两个不可混淆的概念，但两者关系却十分密切，对音乐之声的追求往往会影响到诗人的文学创作，从而在声律层面也追求音韵和谐的美感。曾几诗歌创作就多少体现了这种倾向，往往将具有清新之美的诗句与音乐相比附，所谓“又得清新句，如闻謦欬音”（《次曾宏甫见过二首韵》），甚至与音乐层面崇尚无声之声相类似，也主张诗歌创作超越有形的限制，所谓“陶泓毛颖果安用，疎影写出无声诗”（《瓶中梅》），认为大可不必施用有形的文具，自然界的疏影、暗香自然可以谱就无声之诗。正是出于对自然之趣的追求，曾几将诗歌格律与音乐之律吕联系在了一起，在《还守台州次陆务观赠行韵》中他说：“新诗中律吕，虽美无人听。鸣声勿浪出，坐待轩皇伶。”整首诗在对田园风物的描写中透出淡淡的哀伤，历经官场倾轧，抱负难以施展，但内心中仍对朝廷充满渴望。[①]所以“新诗中律吕，可怜无人听”并非是出于对律吕的否定，而是重在写知音难觅。不管怎样，黄庭坚、陈师道之后在江西诗派中，还很少有人继续将诗歌与律吕相联系，不能不说在这一点上是对江西传统的绝好延续。正因如此，宋人韩元吉评价曾几诗文时，才说：“公实其季，发为文章。粲然一时，珪璧琳琅。曾未试之，白玉之堂。徒昌于诗，韶钧锵锵。琼弁珠缨，貂褕绣裳。俪吕轶徐，追陈媲黄。”[②]一方面指出其诗文质而实绮的特征，一方面也道出了其对黄庭坚、陈师道的追摹。元人方回在评曾几《十二月六日大雪》诗时，也有类似言论称：“格律整峭。每读茶山诗，无不满意处，更无丝毫偏枯颓塌。”[③]表面看来对

[①] 按：因史书中并无对曾几生平的过多记载，兹据陆游《曾文清公墓志铭》所载，推测该诗应是绍兴二十六年（1156）即秦桧死后一年，曾几出任台州时所做。其在绍兴八年（1138）曾因其兄曾开触怒权相秦桧，而被牵连，主管过台州崇道观。

[②]（宋）韩元吉：《南涧甲乙稿》卷十八《祭曾吉甫待制文》，文渊阁四库全书本，第1165册，第286页下。

[③]《瀛奎律髓汇评》（中）卷二十一，第893页。

“格律整峭”似乎很容易流于“偏枯颓塌”，而曾几诗歌却很好的实现了两者的融合，原因应与其对自然声律（或者说与音乐相似之节奏）的重视有关。

再次，曾几从对音乐层面的自然之声之重视，到对文学层面自然声律的重视，如果从美学角度观照其中原因，在于其对“淡”的推崇。诚如上文所述，其在音乐层面崇尚自然之声，而自然之声的极致便是“无声”，“自然”与“无声”的本质当然是“淡”，所谓“写之以素琴，音节淡如水”（《东轩小室即事五首》）、“添得清声未，君听风雨时”（《新种竹有笋》）、“疾风骤雨汤声作，淡月疎星茗事成”（《吴傅朋送惠山泉两瓶并所书石刻》）是也。与“淡”相类似，曾几在文学上推崇“清”，所谓“又得清新句，如闻磬欹音”（《次曾宏甫见过二首韵》其一）、“清歌一杯酒，聊与故人斟”（《初还信州呈寓居诸公》）、“折来梅与句争清，强和余音本不能”（《郑侍郎送蜡梅次韵三首》其一）、“官曹卑似崔斯立，句律清如庾义城”（《李子长县丞示诗卷》），很显然“清”在曾几眼中更多的是对句律这一形式因素的要求。音乐之“淡”与诗歌之“清”本来就是一体之两面，作为同样重视音乐性的诗歌来说，在同一个诗人的创作中产生相互影响是不可避免的。所以出于对“淡”、“清”这种美学风尚的推崇，曾几诗歌自然以能体现这种特点为旨归，宋人陈起在《读曾文清公集》中很早便指出其诗：“新如月出初三夜，澹比汤煎第一泉。”[①]可谓独具慧眼。

综上，曾几诗歌对自然清新之形式的重视一方面是其尚“淡”审美理想的表现，另一方方面也与其对自然音声的重视不无关系。音乐乃至乐论层面的形式化倾向以及雅俗会通的时代倾向，虽然未必能对曾几等诗人形成直接的影响，但却以一种十分潜在的形式对他们的文学创作进行着干预。并且以这些诗人为桥梁，延伸至其它诗人及其创作之中。江西诗派自黄庭坚开始便表现出受音乐、乐论左右的倾向，其后学虽然有些诗人屋下建屋，过犹不及的将形式刻板化，但好在后学之中有吕本中、曾几等以“活法”为根本原则不再拘于“定法”，师其意不师其技，可谓真正得到了山谷真传，所以刘克庄称：“比之禅学，山谷初祖也，吕、曾南北二宗也。”[②]正是源于吕、曾二人的中介性作用，使得江西诗派的精神实质得以很好的延续，以曾几为例，陆游、中兴四诗人以及后来的江湖诗派都与其相关：宋人戴复古《读放翁先生<剑南诗草>》云：“茶山衣钵放翁诗。”[③]清人吴乔认为：“江湖诗派专主曾茶山”。[④]罗根泽先生也认为：“南宋四大家的诗都出于曾几。”[⑤]而宋代音乐、乐论的基本倾向恰以一种潜在的方式通过吕本中、曾几等人不断延续着。本文由于篇幅所限，对陆游等南宋诗人以及南宋词人不再赘述，将

[①]（宋）陈起：《江湖后集》卷八，文渊阁四库全书本，第1357册，第808页上。
[②]《后村先生大全集》卷九十七《茶山诚斋诗选序》，第4册，第2516页。
[③]（宋）戴复古：《石屏诗集》卷六，四部丛刊续编，第66册，第20页下。
[④]（清）吴乔：《围炉诗话》卷五，见《清诗话续编》，第606页。
[⑤] 罗根泽：《杨万里的诗学渊源及贡献》，见《罗根泽古典文学论文集》，上海古籍出版社1985年版，第429页。

另作专文讨论之。至此本章通过以点带面的方式将宋代音乐、乐论与文学的关系在具体实践层面做了初步考证，至此理论层面的乐论与文论之间的相通处，有了实践层面的例证，事实证明宋代音乐、乐论与文学的关系决不仅仅是规律上的类似，而是一种深层的同构关系。

余论及尚需解决的问题

至此，本文对宋代乐论的考察告一段落，但有宋一朝相较于中国历史上的其它朝代而言较为特殊，若抛去汉族本位的视角便会发现宋朝的三百多年历史中始终与其它政权并立而存在，单从政治版图来看，甚至有时逊色于辽、金。然而，若从文化版图而言宋所代表的汉地文化对契丹、女真民族产生了巨大影响，因此即便在南宋时期汉族文化仍然处于主导地位，与辽、金文化融合从而形成了十世纪到十三世纪的特有文化形态。

一、影响与掩饰：对辽金音乐史之考察

汉地文化尤其是音乐制度、音乐思想对辽、金的影响实际上是一种被动行为。北宋自立国始便以向辽纳贡的方式争取和平，时间长达一百六十年之久，这一过程中双方交流的聘使络绎不绝，据傅乐焕在《辽史丛考》中考证："宋辽约和自澶渊之盟（1005）迄燕云之役（1122）凡一百十八年，益以开宝迄太平兴国之和平（974——979，凡六年），综凡一百二十四年。估计全部聘使约一千六百余人。《长编》《辽史》所载者约一千一百五十人，以其它文集补苴者一百四十余人，待考者尚有三百二三十人。"[①]其中音乐方面的交流自不待言。尽管如此，辽的音乐制度和音乐实践也表现出一定的复杂性：一方面，由于契丹民族历史久远，[②]并长期与汉民族共存，所以汉地文化影响已经较深，以入宋以后为例，辽国音乐便是沿着汉乐与蕃乐（国乐）两个体系演进的。辽朝音乐取法对象远承唐代，《辽史·乐志》载："唐十二和乐，辽初用之：豫和祀天神，顺和祭地祇，永和享宗庙，肃和登歌奠玉帛，雍和入俎接神，寿和酌献饮神，太和节升降，舒和节出入，昭和举酒，休和以饭，正和皇后受册以行，承和太子以行"、"辽雅乐歌辞，文阙不具；八音器数，大抵因唐之旧。"[③]而唐的音乐建制、曲目篇章经历五代战乱已难尽数保全，所以辽实际上是以后晋为真正的取法对象的，雅乐方面，"本唐太宗七德、九功之乐。……辽国大乐，晋代所传"。[④]散乐方面，"今之散乐，俳优、歌舞杂进，往往汉乐府之遗声。晋天福三年，遣刘昫以伶官来归，辽有散乐，盖由此矣"。[⑤]据此可知，辽国音乐中无论雅乐体系还是俗乐体系都受是汉地音乐影响深远。另一方面，辽国在积极吸收汉族音乐完善礼乐体系的同时，也积极建构本民族的文化认同。表现为将"蕃乐（国乐）"与"汉乐"同时施用，"（正月朔）

---

① 傅乐焕：《辽史丛考》，中华书局 1984 年版，第 232 页。
② 《魏书》卷四上载"（太武帝太延三年二月）高丽、契丹国并遣使朝献。"
③ （元）脱脱等：《辽史》，中华书局 1974 年版，第 884 页。
④ 《辽史·乐志》，第 886 页。
⑤ 同上，第 891 页。

是夜，皇帝燕饮，用国乐。……十五日，中元，大宴，用汉乐”。[①]类似的记载，在《契丹国志·岁时杂记·中元》中亦出现过：“七月十三日夜，国主离行宫，向西三十里卓帐宿。先于彼处造酒食，至十四日，应随从诸军并随部落动蕃乐，设宴至暮，国主却归行宫，谓之‘迎节’。十五日动汉乐，大宴。”[②]据此，辽汉音乐沿着各自体系都得到了较好的保存，而且辽统治者往往采用一种相对开放的意识看待汉地音乐与本民族之国乐，相较于宋统治者和文人而言，其精神则更为可贵。

与这种态度相一致，辽的音乐机构也与汉地十分相似，设立太常寺和教坊，其中有博士、赞引、太祝、奉礼郎、协律郎、卿、丞等官职，并设有太乐和鼓吹二署，[③]前者主司雅乐，后者管理鼓吹乐。教坊则主要以管理散乐为主，负责日常宴饮用乐。而且其在吉、凶、军、宾、嘉五礼用乐规范上也与汉地极为相似，估以凶礼中的“上谥册仪”为例：

> 先一日，于菆涂殿西廊设御幄并臣僚幕次。大乐令展宫悬于殿庭，协律郎设举麾位。至日，北、南面臣僚朝服，昧爽赴菆涂殿。先置册、宝案于西廊下。合使引皇帝至御幄，服宽衣皂带。臣僚班齐，分班引入，向殿合班立定。引册案上殿至褥位，宝案次之，设于西阶。合使引皇帝自西阶升殿。初行，乐作；至位立，乐止。宣徽使揖皇帝鞠躬再拜，陪位者皆再拜。翰林使执台琖以进，皇帝再拜。引至神座前，跪，奠三，乐作；进奠讫，复位，乐止。又再拜，陪位者皆再拜。引皇帝于神座前，北面立。捧册函者去盖，进前跪。册案退，置殿西壁下。引读册者进前，俯伏跪，自通全衔臣读谥册。读讫，俯伏兴，复位。捧册函者置于案上，捧宝函者进前跪，读宝官通衔跪读讫，引皇帝至褥位再拜，陪位者皆再拜。礼毕，引皇帝归御幄。初行，乐作；至御幄，乐止。引臣僚分班出。若皇太后奠酒，依常仪。[④]

不难见出，其中礼乐结合的十分紧密，伴随已经程序化的礼仪程序，音乐已经成为其中不可缺少的组成部分，而且“乐作”、“乐止”的时间和节奏已经被固定下来且与汉地礼乐程序相一致。

而与辽国汉、蕃并用的礼乐体系不同，金的礼乐体系不如辽时完备。确切的说，女真人由于历史和地理原因对汉地的礼乐传统一直处于相对隔膜的状态，据史书记载女真人的乐器、乐歌相对较为有限，“其乐则惟鼓笛，其歌有鹧鸪之曲，

[①] 同上，第882页。
[②] （宋）叶隆礼：《契丹国志》，上海古籍出版社1985年版，第252页。
[③] 《辽史·乐志》，第786页。按：《宋史·职官志》中太常寺职官的设置为“卿、少卿、丞各一人，博士四人，主簿、协律郎、奉礼郎、大祝各一人。”
[④] 《辽史·礼制》，第840——841页。

但高下长短鹧鸪二曲而已”，[①]直到完颜阿骨打率部脱离辽统治建立金国（1115年）之后，才有意识地吸收汉地礼乐文化，随着金太宗完颜晟先后灭掉辽和北宋，金国开始有意识地进行汉化。如果说契丹民族在北宋时期已经存在较为完备的礼乐制度的话，那么女真人在这方面则只能算作起步阶段，所以出于政治和文化上统治的考虑，女真统治者开展了一场轰轰烈烈的文化移植运动。金人攻下北宋之后，除了大肆掠夺财务之外，最为重要的是对北宋文籍、礼器、乐器、图谱的搜罗，甚至更为看重后者，“中原文献实并入于金”（《四库全书总目》卷一百九十）。时人徐梦梓在其《三朝北盟会编》中便多有记载，现胪列如下：

1、（靖康元年正月二十日）诏差中书侍郎王孝迪收簇金银。诏曰：金国犒军金五百万两、银五千万两、锦帛牛马驰骡其数浩瀚，虽竭神御乘舆，宫禁王府主第宫观寺内外百官士庶人等金及三十余万、银一千二百余万，又送以服御、犀玉、腰带、真珠、宝器、女乐……[②]

2、（靖康元年正月二十日）李刚奏上曰：……自金人议和，誓书已行之后，朝廷日运金银币帛之属输其军中，名果珍膳御酝之饷使者络绎冠盖相望……金兵益来溆索无所底止也，至求妓乐、珍禽、驯象之类靡不从之。[③]

3、靖康二年正月二十五日乙卯，……金人求索诸色人。金人来索御前祗候、方脉、医人、教坊乐人、内侍官四十五人，露台祗候、妓女千人，蔡京、童贯、王黼、梁师成等家歌舞宫女数百人。先是权贵家舞伎、内人自上即位后皆散出民间，令开封府勒牙婆媒人追寻，又要御前后苑作文思院上下界、明堂所、修内司、军器监、工匠广固搭材兵三千余人。做腰带帽子、打造金银系笔和墨雕刻图画工匠三百余家。杂剧、说话、弄影戏、小说、嘌唱、弄傀儡、打金斗、弹筝、琵琶、吹笙等艺人一百五十余家，令开封府押赴军前……[④]

4、靖康二年……从正月初十日以后，节次取皇帝南郊法驾之属。是日尚书省奉军前圣旨，令取五辂副辂卤簿仪仗、皇后以下车辂卤簿仪仗，皇太后诸王以下车辂卤簿仪仗，百官车辂仪仗，礼器、法物、礼经、礼图、大学轩架、乐舞、乐器、舜文王琴、女娲笙、孔子冠、图识、竹简、古画、教坊乐器、乐书、乐章、祭器、明堂布政图、闰月体式、八宝、九鼎、元圭、郑圭、大器合台、浑天仪、铜人刻漏古器、秘阁三馆书籍、监本印板古圣贤图像、明堂辟雍图、皇城宫阙图、四京图、大宋百司并天下州府职贡令、宋人文集、阴阳医之书、诸科医工百七十人，教坊乐工四百人。[⑤]

---

① （宋）徐梦莘：《三朝北盟会编》，上海古籍出版社1987年版，第18页上。
② 同上，卷三十，第226页上。
③ 同上，卷三十，第227页。
④ 同上，卷七十七，第583页下。
⑤ 同上，卷七十七，第584页。

5、（靖康二年正月）三十日庚申，驾在青城，官吏士庶云集候驾，金人又索诸人物。是日，又取画匠百人、医官二百、诸般百戏一百人、教坊四百人……小唱二十人、杂戏一百五十人、舞旋弟子五十人……内家乐、女乐、大晟乐器、钧容班一百人，并乐器内官脚色、国子监书库官、太常寺官吏、秘书省书库官……[①]

金人如此大规模的文化掠夺，直接的结果便是南宋时期汉地的礼乐制度、礼乐规模遭到严重破坏，皇家乐队名存实亡、乐器图谱大量流失、乐工散落民间。经过靖康之难的南宋初年情况最为严重，甚至连皇家用于重要典礼的乐队都出现残缺，“（绍兴九年三月己亥）诏增补殿前司钧容直乐工，以二百人为额，旧钧容直四百人至是存者七十余人”[②]、“（绍兴十有三年五月壬戌），太常寺言郊祀仗内鼓吹八百八十四人，今乐部全阙，宜下三司差拨”。[③]南宋高宗虽励精图治，试图恢复原来礼乐旧观，但因破坏过于严重，有时只能采取从民间勉强征募或以内侍充当乐工，[④]如此背景下，南宋乐队无论在数量上还是在质量上都难以同北宋时期比肩。比较之下，金人的礼乐建制倒是日臻完善，甚至有些官职的设置较北宋更为严密，以“教坊”为例，据《宋史·乐志》“教坊”条载：“教坊本隶宣徽院，有使、副使、判官、都色长、色长、高班、大小都知。”[⑤]而检阅宋代其它史籍亦未发现更为详细的教坊官制记载，[⑥]而金人则不仅将教坊制度继承过来，并且进一步将其细化，《金史·百官志》“教坊”条载：“教坊，旧用武散官，大定二十九年（1189）以为不称，乃创定二十五阶。明昌三年（1192），自从四品以下，更立为十五阶。”[⑦]将其中官阶细化为十五级，各种大夫、郎官一应俱全，由此不难看出金人的礼乐制度已经相当完备。之所以金人能在建国后短短几十年间达到如此高度，在于对汉人乃至辽人已有成果的直接继承，对汉地的掠夺已如前述，对辽人礼乐的态度也与之相似，早在金太祖收国五年时，阿古打便在派乌赫哩贝勒杲等大将攻打辽人时下令：“若克中京，所得礼乐仪仗图书文籍，并先次津发赴阙。”[⑧]在金建立之初，由于最先对辽发动战争，所以金初礼乐制度对汉地的学习是以辽为中介的，由辽而宋，“金初用辽故物，其后杂用宋仪。”[⑨]

然而，金人又并非如辽人一样，一味接受并试图与本民族传统并存，而是在对辽、汉进行文化掠夺之后，努力掩盖甚至消融这种影响的痕迹。强烈的文化本

---

① 同上，卷七十八，第587页上。
② （宋）李心传：《建炎以来系年要录》卷一百二十七，上海古籍出版社2008年版，第2册，第727页下。
③ 同上，卷一百四十九，第3册，第78页上。
④ 同上，卷一百五十一载“（绍兴十有四年春正月）辛卯，复置教坊，凡乐工四百有十六人，以内侍充钤辖。”
⑤ 《宋史·乐志》卷一百四十二，第3358页。
⑥ 按：《宋史·职官志》中列有“教坊及钤辖教坊所”条，但只述其职权，未列官职。
⑦ （元）脱脱等：《金史》卷五十五，中华书局1975年版，第1226页。
⑧ 《金史》卷二，第36页。
⑨ 《金史·乐志》卷三十九，第889页。

位意识最大程度的得到了彰显，这种由文化上的不自信而带来的深沉反思意识，反而在其礼乐制度完备之后表现了出来，其中金世宗便是努力维护文化上的主动性和自足性的代表。据《金史》卷七载：（世宗大定十三年）三月癸巳朔，万春节，宋、高丽、夏遣使来贺。乙卯，上谓宰臣曰："会宁乃国家兴王之地，自海陵迁都永安，女直人寖忘旧风。朕时尝见女直风俗，迄今不忘。今之燕饮音乐，皆习汉风，盖以备礼也，非朕心所好。东宫不知女直风俗，第以朕故，犹尚存之。恐异时一变此风，非长久之计。甚欲以至会宁，使子孙得见旧俗，庶几习效之。"[①]这段话表明，金世宗已经开始有意识地肃清汉俗影响，并出于种族和文化自尊的考虑期望女真后代能够继承并发扬祖先文化，基于此，通晓音律的他甚至开始亲自创制典礼乐歌，《金史·乐志·本朝乐曲》便记载了他曾三次亲自制乐，分别是：

1、世宗大定九年十一月庚申，皇太子生日，上宴于东宫，命奏新声，谓大臣曰："朕制此曲，名《君臣乐》，今天下无事，与卿等共之，不亦乐乎。"辞律不传。

2、十三年四月乙亥，上御睿思殿，命歌者歌女直词，顾谓皇太子曰："朕思先朝所行之事，未尝暂忘，故时听此词，亦欲令汝辈知女直醇质之风。至于文字、语言或不通晓，是忘本也。"

3、二十五年四月，幸上京，宴宗室于皇武殿，饮酒乐，……于时宗室妇女起舞，进酒毕，群臣故老起舞，上曰："吾来故乡数月矣，今回期已近，未尝有一人歌本曲者，汝曹来前，吾为汝歌。"乃命宗室子叙坐殿下者皆上殿，面听上歌。曲道祖宗创业艰难，及所以继述之意。[②]

综上，可以得出如下结论：首先，辽与金的礼乐制度都受汉地较大影响，这一点毋庸置疑，辽人所受影响带有一定的潜移默化色彩，而金人则是一种强制性的文化移植；其次，辽与金对待汉地礼乐文化的态度上，存在差异。辽人由于对汉文化的长期浸染，往往能以一种较为宽容和融通的态度看待汉地礼乐，并融入自己的体系为己所用。而金人则采取了一种相对保守的态度，一方面努力对汉地进行文化掠夺，建构国家礼乐体系，但另一方面则又在礼乐制度成熟之后努力掩盖汉俗之影响，试图凸显民族音乐的主体地位。那么下面的问题是，辽金与宋在音乐制度、音乐实践之间的此种复杂承继关系，以及辽、金对待汉地礼乐文化的不同态度，是否在理论层面有所反映呢？

[①] 《金史》卷七，第158——159页。

[②] 此三条见于《金史》卷三十九，第891——892页。

二、同与和：对辽金乐论之考察

正如有的学者所言："长期以来，辽、金、元诗文研究是较冷僻的领域。无论在基础研究方面，还是在理论层次的探讨方面，历代问世的成果数量都难与其它时期尤其是唐、宋诗文研究领域同日而语。"[①]原因一方面在于学界一直以来的汉文化中心主义在作祟，对契丹、女真乃至蒙古文化重视不够；而更为重要的另一个原因在于，文化史乃至学术史上的长期忽视，势必导致大量原始文献的散佚，直接给今天的研究带来困难。诚如上述，辽、金的诗文材料都已大量失传，而更为"冷僻"的音乐或乐论材料则可想而知，因此本文仅就笔者所见做一点尝试性考察，尽管会存在管中窥豹之嫌。

辽人现存诗文十分有限，阎凤梧和康金声《全辽金诗》、陈述《全辽文》对辽诗文做了重要的辑纂工作，诗论、文论、乐论等专门的理论篇章、著作则至今未见。而且检视《全辽文》便会发现，其总十三卷所收篇目多为诏谕、书策、表册、奏章、碑记、墓志铭之类，基本属于公文性质，专门的文学作品以及理论文字凤毛麟角。即便如此，有两点是可以肯定的：首先，辽人的音乐实践十分丰富，并较重视音乐人才。除了上文提到的辽完备的音乐制度之外，还有一则材料可为佐证，据辽人王鼎《焚椒录》记载道宗时耶律乙辛曾上《奏懿德皇后私伶官疏》[②]，载皇后与伶官赵唯一私通事，而赵唯一被选入宫中则"以弹箏琵琶，得招入内"。对此，王鼎在《懿德皇后论》[③]中认为"私通"一事是"史册所书未有之祸也"，为懿德皇后（即萧观音）鸣不平，称懿德招祸原因为"祸者有三，曰好音乐与能诗善画耳"。对这段公案之是非姑且不论，从另一个侧面则可反映辽宫廷对音乐的重视程度和普及程度。其次，由于受到汉地文化原始儒学的长期浸染，辽人乐论并未如北宋一样开始向"音乐之乐"转向，而是带有较浓的传统儒教色彩。《辽史·文妃传》以及《契丹国志·文妃传》都曾记载辽天祚帝之妃萧瑟瑟（即文妃）以歌诗进谏一事："天祚文妃萧氏，小字瑟瑟……善歌诗。女直乱作，日见侵迫。帝畋游不恤，忠臣多被疏斥。妃作歌讽谏，其词曰：'勿嗟塞上兮暗红尘，勿伤多难兮畏夷人；不如塞奸邪之路兮，选取贤臣。直须卧薪尝胆兮，激壮士之捐身；可以朝清漠北兮，夕枕燕云。'又歌曰：'丞相来朝兮剑佩鸣，千官侧目兮寂无声。养成外患兮嗟何及！祸尽忠臣兮罚不明。亲戚并居兮藩屏位，私门潜畜兮爪牙兵。可怜往代兮秦天子，犹向宫中兮望太平。'天祚见而衔之。"[④]由这则材料可以窥得，一方面辽人仍"歌"、"诗"并用，并沿着音乐文学传统进行"歌诗"创作；另一方面仍十分看重歌诗的讽谏作用，某种意义上不失为对秦汉音乐文学怨刺传统的继承，故《辽史·礼制一》仍存在这样的观点："理自天设，

---

① 刘达科：《辽金元诗文史料述要》，中华书局2007年版，第4页。
② 陈述：《全辽文》，中华书局1982年版，第182页。
③ 同上，第207页。
④ 《辽史》卷七十一《后妃传》，第1206页。

情由人生。以理制情，而礼乐之用行焉。”[①]此处之“理”并非北宋理学层面之理，而应是秦汉乐论中传统儒学意味更浓的“天理”之理。

故此，虽然可见的辽人论乐文字较少，但通过上面的初步探索，似可大胆得出下面结论：因辽的文化成熟期与北宋同时，且双方基本处于平行发展态势，所以其思想体系仍带有较大的原始儒学色彩，而较少受到理学之影响，反映在文论和乐论中便是基本思想多承宋前思想而来。

而与之相承的另一个政权——金，在文化水平上则远远超过辽。与此相应，金人的音乐文学创作乃至相关理论都十分丰富，甚至在某些层面上对宋人乐论起到了丰富和补充的作用。下面具体讨论之。

如前文所述，金源文化之所以迅速成熟，很重要的原因是对辽、宋典籍和文人的大肆掠夺，前者构成了文化发展的基础，而后者则是文化发展的动力，据沈文雪在《文化版图重构与宋金文学研究》一书中称，金人对知识分子的吸纳，主要包括辽朝儒士（又包括渤海儒士和汉儒士）和宋儒士。并将汉人统治重心“由北宋都城河南迁转到河北、山西一带”，[②]从而形成了南宋临安文化中心的分庭抗礼之势。而某种程度上正是上述这些知识分子以及他们的审美思想构筑了金源与宋和而不同的乐论体系，“辽金音乐的南渐和中原音乐的北上是一个双向交流的过程，南北音乐文化的交流使辽金音乐本身即成为一个多元并存的融合体……（北曲曲牌）约三分之二当源于词乐及说唱音乐，约五分之三为本生曲调，这其中就包括胡乐及北地汉族新兴歌曲时调”。[③]

而就音乐理论层面而言，则并非如音乐实践中以本生曲调为主，而是表现出对汉地乐论的绝对继承。检视金人诗文集，便会发现其中出现频率最高的几个诗人分别是陶渊明、白居易、柳宗元、苏轼、黄庭坚。金初重视武力，直到金熙宗完颜亶才开始致力文事。其中中坚力量多为宋的降臣或被扣押之宋臣，如宇文虚中、吴激、蔡松年等人，故文学史上有“借才异代”（清庄仲方《金文雅序》）之说，而这批文人的重要特征便是推崇陶渊明，并为金源文坛定下了基本基调。“重阳好伴白衣来，五柳先生忆三迳”（宇文虚中《白菊》）、“昭文不鼓缘何意，靖节无弦且寄情”（宇文虚中《从人借琴》）、“羡君高节似陶潜，五亩园林老不添”（马定国《题崇子中庵》）、“巷陋颜子乐，地偏陶令心”（高士谈《予所居之南，下临短壑，因凿壁开牖，规为书室，坐获山林之趣，榜曰野斋，且作诗约诸友同赋》）、“公业有田常乏食，陶潜无酒亦从人”（高士谈《集东坡诗赠程大本》）、“时无陶彭泽，此曲难知音”（蔡松年《丁巳九月，梦与范季沾同登北潭之临芳亭，觉而作诗记其事以示范》）、“平生陶靖节，此夕邈相望”（元德明《山中秋夕》）、“世无陶靖节，何人知此味”（赵沨《秋日感怀》）、“可人陶靖节，随意葛天民”（赵

[①]《辽史》卷四十九《礼志一》，第833页。
[②] 沈文雪：《文化版图重构与宋金文学研究》，光明日报出版社2009年版，第43页。
[③] 傅璇琮、蒋寅：《中国文学通史·辽金元卷》，辽宁人民出版社2005年版，第335——337页。

飒《新凉》)、“我爱陶渊明，爱酒不爱官”(庞铸《漉酒图》)、“潦倒渊明三径菊，荒唐惠子五车书”(胡汲《无题》)、“年来厌酸碱，淡爱陶潜诗”(赵元《书怀继元弟裕之韵》)、“栗里愧渊明，香山惭乐天”(同上)、“竹林留得巨源在，莲社招入渊明来”(王特起《漫作》)、“陶、谢风流到百家，半山老眼净无花”(元好问《自题中州集后》之一)等等。

正是由于对陶渊明如此推崇，金源统治的一百多年间，基本乐论思想便以重“意”、尚“淡”为主。更为准确的说，“意”与“淡”实为一体之两面，其实质都是对音乐内容之“真”的追求，所谓“此种有真意，欲辨已忘言”是也。这种内容之“真”既包括自然本真之音响，也包括人的真情实感。就自然之真而言，摈弃政教色彩的非功利主义音乐观是金人对音乐内容的主要认识，宇文虚中有《从人借琴》[①]诗：“峄阳惯听凤雏鸣，泻出泠然万籁声。已厌笙簧非雅曲，幸从炊爨脱余生。”蔡松年《槽声同彦高赋》[②]亦称：“糟床过竹春泉句，他日人云吾亦云。自爱淳音含太古，谁传清溜入南薰？秋风几共橙香注，晓月曾和鹤唳闻。”释惠才则将“或歌或咏任情足，僻爱林泉伴麋鹿。水泠泠兮寒漱玉，风清清兮动疏竹。闲身悦唱长生曲，石鼎微烟香馥郁”[③]的境界看成是对音乐的最好诠释。将表现自然之真看成是音乐的表现的重要内容；就情感之真而言，将人生中的喜怒哀乐加以真实外化在儒家传统中始终要受到种种限制，但金源文人由于特殊的身份背景、命运遭际，反而有助于打破礼教的樊篱，从而走向真诚自然。雷管《古意四首》[④]之二称：“对酒不能饮，抚剑自度曲。一唱《行路难》，歌与泪相续。”进一步，他们甚至同陶渊明相似，将情感之真上升到了对人生、宇宙的哲思角度，元德明《六言》[⑤]称：“琴书中有真味，风月外无多谈”、庞铸《漉酒图》[⑥]“弹琴但寓意，把酒聊开颜”、高宪《题新山寺壁》[⑦]“静听山鸟松风里，始悟人间乐未真。”其实这些诗句中所反复提到的“真味”、“真”以及“意”，实际上便是诗人主体对与自然、宇宙的一种感悟，以一种自然随化的方式看待整个人生，进而寻求一种属于内心的恬淡与宁静，所谓“古人淡里求真味，身外纷华不羡渠”(胡汲《无题》)是也。因此金源文人普遍将音乐中所蕴含的这种对世界和人生的体悟看成是音乐的重要特质，陶潜“但识琴中趣，何劳弦上声”[⑧]的音乐美学思想成了他们最终追求的目标，正如时人李治在《敬斋古今注》中总结的那样：“陶渊明读书不求甚解，又蓄素琴一张，弦索不具，曰：‘但得琴中趣，何劳弦上声。’此二事正是此老得处。俗子不知，便谓渊明真不着意，此亦何足与语！不求解则

---

① 吴文治：《辽金元诗话全编》，凤凰出版社2006年版，第51页。
② 同上，第78页。
③ 同上，第108页。
④ 同上，第482页。
⑤ 同上，第131页。
⑥ 同上，第243页。
⑦ (金)元好问：《中州集》卷五，四部丛刊初编缩本，第89页下。
⑧ (唐)房玄龄：《晋书》卷九十四《陶潜传》，中华书局1974年版，第2463页。

如勿读，不用声则如勿蓄。盖不求甚解者，谓得意忘言，不若老生腐儒为章句细碎耳；‘何劳弦上声’者，谓当时弦索偶不具，因之以为得趣，则初不在声亦如孔子论乐于钟鼓之外耳。今观其平生诗文，概可见矣。《答庞参军》云：‘衡门之下，有琴有书。载弹载咏，爰得我娱。岂无他好？乐是幽居。’《归去来辞》云：‘悦亲戚之情话，乐琴书以消忧。’《与子俨等疏》云：‘少学琴书，偶爱闲静，开卷有得，便欣然忘食。’使果不求深解，不取弦上之声，则何为载弹载咏以自娱耶？何为乐以消其忧耶？何为自少学之以至于欣然而忘食耶？痴人前不得说梦，若俗子辈又乌知此老之所自得者哉？”[①]可以说陶渊明表现音乐之“真”的理想在金源文人这里产生了共鸣，使其发展成为整个时代的一种潮流，并将音乐看成追求终极人生解脱的一种手段，这本身便是对音乐特性以及音乐功能的最形而上诠释。

如果说对陶渊明的推崇是多少带有消极甚至遁世情怀的金源文坛的总体背景的话，那么此种背景下的百多年文坛潮流也并非风平浪静。或者说，除了保持清雅自然的整体基调之外，仍会表现出种种创作风格乃至理论思潮的碰撞。如前文所述，金人文集中提及最多的诗人除了陶渊明之外，另几个较为重要的诗人是白居易、苏轼以及黄庭坚。其中黄庭坚乃至江西诗派往往是作为与白、苏对立面而提及的。因此下面着重围绕白、苏二人对金人音乐文学思想的影响而展开。

金度过建国之初的草创期之后，至世宗、章宗的数十年间与南宋相处较融洽，社会生活开始走向平稳，这种背景下文坛虽仍推崇陶渊明，但实际的文艺创作则开始尊奉白居易和苏轼，主要代表人物有赵秉文、周昂、王若虚、元好问等。就乐论而言，如果说陶渊明带给金源文人的是一种感同身受的情感慰藉的话，那么白、苏带给文坛的则是一种创作形式上的平易和解放。或者说，陶渊明为金源乐论带来的是内容之“淡”，而白、苏则更倾向于形式之“淡”。

赵秉文便主张应该主要学习陶渊明、白乐天平易自然的诗歌形式，“渊明、乐天，高士之诗也，吾师其意，不师其辞”。[②]其中对陶、白之“意”的学习，当是指自由平易的创作风格，本质上属于形式的范畴。除此之外，赵秉文也对苏轼推崇备至，称“东坡先生人中麟凤也”（《跋东坡四达斋铭》[③]），甚至有将东坡神化之嫌，其在《东坡真赞》[④]中称：“坡仙西来自峨眉，手抉云汉披虹霓。天庭射策如孤罢，奔走魍魉号狐狸。”与赵秉文类似，王若虚也十分推崇白乐天、苏东坡，以斥伪主真、平易自然为主要理论倾向，称：“乐天之诗，情致曲尽，入人肝脾，随物赋形，所在充满，殆与元气相侔。”[⑤]认为乐天文风丝毫没有“牵强之态”，这是崇尚字斟句酌的苦吟诗人无法达到的自然化境，并非以“浅易”便可

---

① 《辽金元诗话全编》，第450页。
② 同上，第147页。
③ （金）赵秉文：《滏水集》卷二十，文渊阁四库全书本，第1190册，第260页上。
④ 同上，卷十七，第247页下。
⑤ 《滹南诗话》卷上，见《辽金元诗话全编》，第196页。

概括得了的。其实王若虚对乐天的上述认识受其舅周昂影响较大，其在《滹南诗话》中曾多处引用周昂的观点，如“吾舅尝论诗云：‘文章以意为之主，字语为之役。’……又云：‘以巧为巧，其巧不足。巧拙相济，则使人不厌。’”[①]并且“终身不喜山谷”，原因无外乎认为山谷诗刻镂太甚。与这种倾向一致，王若虚在宋人中唯独服膺苏东坡，并以山谷衬托之，认为东坡为“文中龙也”[②]、“‘山谷所拟胜东坡’，此皮肤之见也”[③]、“山谷自谓得法于少陵，而不许于东坡。以予观之：少陵，典谟也；东坡，孟子之流；山谷，则扬雄《法言》而已”。[④]实际上，东坡文风是其整体文艺创作思想的反映，东坡音乐思想与其文学创作倾向是一脉相承的，东坡十分推崇平和自然的古琴演奏风格，在评价韩愈《听颖师弹琴》诗时，就认为“划然变轩昂，勇士赴战场”句不适合形容琴音，于是自作琴诗一首，表达自己的审美理想，“大弦春温和且平，小弦广折亮以清。平生未识宫与角，但闻牛鸣盎中雉登木”(《听杭僧惟贤琴》)。在诗中其自然天成的美学追求表露无疑。正是在这一点上，王若虚乐论思想受其影响颇深，称：“晁无咎云：‘东坡小词，多不谐律吕；盖横放杰出，曲子中缚不住者。’其评山谷，则曰‘词固高妙，然不是当行家语，乃著腔子唱好诗耳。’此言得之。”[⑤]通过这段话可以看出，王若虚同苏东坡一样，都以文从字顺、音律的和谐自然为最高的美学追求，而反对黄山谷“著腔子唱好诗”的生硬做法。

金人对诗歌、音乐自然之形式的追求，一直延续到金末，其中元好问便属于总结性的人物。自然恬淡是其主要的美学追求，“一语天然万古新，豪华落尽见真淳。”(《论诗绝句》之四)、“浪翁《水乐》无宫征，自是云山韶濩音”(《论诗绝句》之十七)。因此他对“分别太甚，锼刻太苦”[⑥]的文风十分反感，同赵秉文、王若虚一样极爱东坡，称：“五言以来，六朝之谢、陶，唐之陈子昂、韦应物、柳子厚，最为近风雅……近世苏子瞻绝爱陶、柳二家，极其诗之所至，诚亦陶、柳之亚。”[⑦]对东坡“不烦绳墨而自合”并以“天然之语”的行文风格推崇备至。至此，不难看出对苏东坡及其创作理想的推崇是贯穿整个金源文坛始终的，有学者认为金人推崇东坡主要是欣赏其豪迈不羁的创作风格，[⑧]此说固然不错。但如果结合金人同时推崇白居易和苏轼，甚至将苏轼与黄庭坚对举并“崇苏抑黄”的做法考察，便会发现金人欣赏并努力学习东坡的是其创作形式上的自由天成，本文认为对形式束缚的超越，便是追求形式之“淡”、形式之“真”的最高境界。

---

① 同上，第192页。
② 同上，第201页。
③ 同上，第200页。
④ 同上，第206页。
⑤ 同上，第200页。
⑥ 《遗山先生文集》卷三十四《校笠泽藂书后记》，四部丛刊初编缩本，第346页下。
⑦ 同上，卷三十六《东坡诗雅引》，第371页下。
⑧ 钱基博的《中国文学史》、敏泽的《中国文学思想史》以及郭绍虞、王运熙、顾易生、蔡镇楚等人在其各自的《中国文学批评史》中都持这种观点。另吴文治在《辽金元诗话全编》序中也持这一观点。

综上，对金源乐论乃至与赵宋乐论之关系可以得出下面结论：首先，金源乐论受理学甚至礼教色彩影响较淡。音乐思想以崇尚“天然淡雅”为主，应了元好问“国家不幸诗家兴”的观点，音乐及其理论开始较少同政治、教化相关，有回归老庄、嵇康音乐思想之倾向。辽金乐论虽然很少被关注，但却进一步深化了“音乐之乐”的观念，是礼教之“乐”向纯艺术之“乐”转变不可或缺的阶段。金人更多用乐表现真情实感，乐的功能真正回到“兴”（表现真情）传统，而与“观”、“怨”等政教色彩疏远，即乐不再单纯是“礼”或“理”的承载工具了。其次，就美学旨趣而言，可以用“淡”这一美学范畴概括金源音乐以及乐论特征。其中对陶渊明的推崇，主要是提取其“意”，表现为内容之淡；对白居易、苏东坡的服膺，主要是追摹其“形”，表现为形式之淡。在“意”的层面上，虽然周惇颐、二程等理学家也有对“淡”的追求，但“淡”在他们的理论中是其整个理学体系的产物，已经同魏晋时期自然之淡拉开了距离，所以金源乐论中所崇尚之“淡”更为原始、自然；在“形”的层面上，对形式自由的重视，恰与北宋便开始的乐论形式化潮流相贯通，而且也超越了江西诗派以“自然”为主的音乐文学形式观，原因在于，黄庭坚等人尽管有对自然之音的追求，但仍陷入“著腔子”的窠臼，这便使艺术形式不能完全解放，而“屋下架屋”的江西后学则只能心向往之了。因此，本文对金源乐论的总结拟以明人毛凤韶在《中州乐府》序言中对金人文风的评价作类比式的结尾：“虽当衰乱之极，今味其辞意，变而不移，悯而不困，婉而不迫，达而不放，正而不随，盖古诗之余响也。”[①]

三、本文尚需解决的问题

宋代是一个音乐实践异常发达的时代，同时也是中国古代由“礼乐之乐”的浑融乐论形态向“音乐之乐”的纯粹乐论形态转化的重要时期，显然以有限的文字并不能真正还原出宋代“乐”及“乐论”的本来形态，本文所做的仅仅是一种尝试性勾勒，试图对“回到事物本身”起到导源引流的作用。因此，由于学力及材料的种种限制，尚有诸多有待开掘的场域。

首先，宋型文化是一个以理性见长的文化形态，如果将其比作一座摩天的理论大厦，那么其基本柱石无疑应该是诸多文人、理论家、思想家甚至是普通民众。本文研究的理论重点是试图对处于转折期的古代乐论做一种全景式的勾勒，因此较偏重思想的贯通和理论的勾连，而缺少对个别文人及理论家的细读式分析，仅限于朱熹、黄庭坚、陈旸、郑樵、马端临等有限几位。当然，这方面的工作蔡仲德先生在《中国音乐美学史》已经初步进行，但由于通史性质的限制，所以宋人中仅选择了欧阳修、范仲淹、苏轼等有限几位，且多为概论。而事实上，宋代文

[①] （金）元好问：《中州乐府》序，民国强村丛书本。

人多为兼通诗、乐者，若能从音乐文学的宏观理论视角，或者结合其整体的哲学、文学思想反观其乐论思想便会对其人、其文、其思想有一个更为全面而准确的认识。

其次，乐论与诗、词、戏曲创作的微观联系有待开掘。虽然本文第五章对宋代诗与乐、诗论与乐论的关系做了初步探究，但开掘的深度还远远不够，较重要的问题是乐论是否能同文论一样对具体的文学创作起到指导抑或总结性的作用？为了解决这一问题，本文第六章以江西诗派为个案进行尝试性研究，通过分析虽然看到了这种联系的存在，但这种联系的普适性还有待更多的作家分析和文本分析。另外，澳门学者施议对先生在其著作《词与音乐关系研究》中曾详细分析了宋词创作与音乐之间的密切联系，但并没有从理论角度阐发宋代乐论同具体创作之间的关系，因此将苏轼、李清照、周邦彦、张炎等人的乐论同他们的实际创作进行细致分析，会有一定空间。因此本文第六章“宋代乐论与文学创作的互动”实际上是一个开放的结构。

再次，宋代乐论所论之“乐”是亦“礼乐”亦“音乐”的理论形态。对于前者，可以沿用传统的（如先秦两汉）的研究模式进行理论和美学层面的研究，但对于后者，这种方式则不可行。或者说，若要对宋代乐论及其与实际创作的关系进行全面而准确的把握，对音乐技术层面的熟悉是不可或缺的。事实上，如张炎《词源》、蔡元定《律吕新书》、陈旸《乐书》甚至朱熹《朱子语类》中都有大量对音乐技术层面的记载，如五音十二律的配合、调式转换、黄钟律标准音高、三分损益、工尺谱表等。笔者因为没有实践经验，加之相关知识储备不足，所以对相关问题（如调式转换）尽管可以从理论上理解，但无法获得相关的感性经验。好比对一位不懂书法的人说某一笔画如何有骨力，但对方很难获得如书写者同样的感受一样。鉴于此，本文更偏重于从理论层面寻找乐论同时代哲学思想、文学思想之间的关系，以及宋代乐论的独特形态，而并非专门以乐律和音律等相关乐理的研究为主，但显然这种研究是十分有必要的，因此这也为下一步研究指明了努力的方向。

最后，对古代问题的研究，充足的材料是必要的基础，对宋代乐论的全面把握除了要有宫廷、官员、文人的相关材料之外，民间乐论材料至关重要，甚至可以说在市民音乐文化异常发达的宋代，没有下层民众的音乐思想记载会令研究陷入困境，所以本文试图尽可能多的从宋代正史、野史、笔记、文学作品中搜集这方面材料，但毕竟精力和眼界有限，这便一定程度上影响了对宋代民间乐论及其与主流乐论关系的研究深度。与此类似，与宋颇具渊源关系的两个少数民族政权辽、金的乐论材料也散佚严重，以辽为例，现存辽文非常有限，仅陈述《全辽文》、向南《辽代石刻文编》、国家图书馆善本金石组《辽金元石刻文献全编》等少数几种，而所收论乐文字少之又少，固然这种情况可能与辽人不重视文艺理论有关，

但更多材料的搜集势必会给研究带来突破，因此随着相关文字材料以及出土文物的逐渐增多，一定会给研究带来新的生长点。

参考文献

一、古籍文献

（宋）司马光：《资治通鉴》，中华书局 1956 年版。

（宋）李焘：《续资治通鉴长编》，中华书局 2004 年版。

（宋）陈均：《九朝编年备要》，文渊阁四库全书本。

（宋）钱若水：《太宗皇帝实录》，四部丛刊三遍本。

（宋）无名：《两朝纲目备要》，文渊阁四库全书本。

（宋）李心传：《建炎以来系年要录》，上海古籍出版社 1992 年版。

（宋）李心传：《建炎以来朝野杂记》，中华书局 2000 年点校本。

（宋）丁特起：《靖康纪闻》，上海古籍出版社 1996 年版。

（宋）叶隆礼：《契丹国志》，上海古籍出版社 1985 年版。

（宋）徐梦莘：《三朝北盟会编》，上海古籍出版社 2008 年版。

（元）脱脱等：《宋史》，中华书局 1977 年版。

（元）脱脱等：《辽史》，中华书局 1974 年版。

（元）脱脱等：《金史》，中华书局 1975 年版。

（明）宋濂：《元史》，中华书局 1976 年版。

（明）陈邦瞻：《宋史纪事本末》，上海古籍出版社 1994 影印本。

（清）张廷玉：《明史·乐志》，中华书局 1974 年版。

（清）徐松：《宋会要辑稿》，中华书局 1957 年版。

（清）徐松：《宋会要辑稿补编》，全国图书馆文献缩微复制中心 1988 年版。

（清）徐松辑：《四库阙书目》，国立北平图书馆民国 22 年（1933）版。

（清）黄以周等辑：《续资治通鉴长编拾补》，中华书局 2004 年版。

（宋）章如愚：《群书考索》，书目文献出版社 1992 年影印本。

（宋）王应麟：《玉海》，江苏古籍出版社 1987 年版。

（宋）晁公武：《郡斋读书志》，上海古籍出版社 1990 年排印本。

（宋）陈振孙：《直斋书目解题》，上海古籍出版社 1987 年排印本。

（宋）郑樵：《通志二十略》，王树民点校，中华书局 1995 年版。

（元）马端临：《文献通考》，中华书局 2006 年版。

（清）黄宗羲：《宋元学案》，中华书局 1986 年版。

（清）永瑢等：《钦定四库全书总目》，中华书局 1997 年版。

（清）阮元：《四库未收书目提要》，商务印书馆 1955 年版。

（宋）王应麟：《困学纪闻》，上海古籍出版社 2008 年版。

（宋）洪迈：《容斋随笔》，上海古籍出版社 1996 年版。

（宋）叶梦得：《石林避暑录话》，上海书店 1990 年版。

（宋）硅庵、耐庵编：《靖康稗史笺证》，中华书局 1988 年版。

（宋）周密：《齐东野语》，中华书局 1983 年版。

（宋）范镇：《东斋记事》，中华书局 1980 年版。

（宋）彭百川：《太平治迹统类》，文渊阁四库全书本。

（宋）李攸：《宋朝事实》，商务印书馆 1935 年版。

（宋）陈骙等：《南宋馆阁录》、《续录》，中华书局 1998 年点校本。

（宋）曾敏行：《独醒杂志》，上海古籍出版社 1986 年版。

（宋）孟元老：《东京梦华录》，中国商业出版社 1982 年版。

（宋）赵升：《朝野类要》，中华书局 2007 年版。

（宋）高承：《事物纪原》，中华书局 1989 年版。

（宋）庞元英：《文昌杂录》，中华书局 1985 年版。

（宋）吴自牧：《梦粱录》，中国商业出版社 1982 年版。

（宋）周密：《武林旧事》，山东友谊出版社 2001 年版。

（宋）西湖老人：《西湖繁盛录》，中国商业出版社 1982 年版。

（宋）耐得翁：《都城纪胜》，中国商业出版社 1982 年版。

（元）刘一清：《钱塘遗事》，文渊阁四库全书本。

（明）黄淮、杨士奇编：《历代名臣奏议》，上海古籍出版社 1989 年版。

（宋）范仲淹：《范文正公集》，四部丛刊初编缩本。

（宋）欧阳修：《欧阳修全集》，李逸安点校，中华书局 2001 年版。

（宋）梅尧臣：《宛陵集》，四部丛刊初编缩本。

（宋）华镇：《云溪居士集》，文渊阁四库全书本。

（宋）王安石：《王荆公文集笺注》，巴蜀书社 2005 年版。

（宋）苏洵：《嘉祐集》，四部丛刊初编缩本。

（宋）苏轼：《苏轼文集》，中华书局 1986 年版。

（宋）苏轼：《苏轼全集》，上海古籍出版社 2000 年版。

（宋）周惇颐：《周元公集》，周沈珂编，文渊阁四库全书本。

（宋）程颢、程颐：《二程遗书》，上海古籍出版社 2000 年版。

（宋）张载：《张子正蒙》，上海古籍出版社 2000 年版。

（宋）张载：《张载集》，中华书局 1978 年版。

（宋）邵雍：《伊川击壤集》，四部丛刊初编缩本。

（宋）林希逸：《庄子鬳斋口义校注》，中华书局 1997 年版。

（宋）黄震：《黄氏日抄》，文渊阁四库全书本。

（宋）赵令畤：《侯鲭录》，文渊阁四库全书本。

（宋）黄裳：《演山集》，文渊阁四库全书本。

（宋）王铚：《四六话》，文渊阁四库全书本。

（宋）施元之：《施注苏诗》，文渊阁四库全书本。

（宋）王禹偁：《小畜集》，四部丛刊初编缩本。

（宋）陈骙：《文则》，文渊阁四库全书本。

（宋）李廌：《济南集》，文渊阁四库全书本。

（宋）孙奕：《示儿编》，文渊阁四库全书本。

（宋）张侃：《张氏拙轩集》，文渊阁四库全书本。

（宋）吴坰：《五总志》，文渊阁四库全书本。

（宋）黄庭坚：《黄庭坚全集》，刘琳等校，四川大学出版社 2001 年版。

（宋）朱熹：《朱子全书》，上海古籍出版社 2002 年版。

（宋）黎靖德：《朱子语类》，中华书局 1986 年版。

（宋）真德秀：《西山先生真文忠公文集》，四部丛刊初编缩本。

（宋）陆九渊：《象山语录》，上海古籍出版社 2000 年版。

（宋）杨万里：《杨万里集笺校》，辛更儒笺校，中华书局 2007 年版。

（宋）张镃：《南湖集》，文渊阁四库全书本。

（宋）刘克庄：《后村先生大全集》，四川大学出版社 2008 年版。

（宋）陈与义：《陈与义集》，中华书局 2007 年版。

（宋）方勺：《泊宅编》，中华书局 1983 年版。

（宋）曾几：《东莱诗集》，黄山书社 1991 年版。

（宋）赵蕃《章泉稿》，文渊阁四库全书本。

（宋）谢薖：《竹友集》，文渊阁四库全书本。

（宋）吕本中：《紫薇杂说》，文渊阁四库全书本。

（宋）汪应辰：《文定集》，文渊阁四库全书本。

（宋）陆游：《陆游集》，中华书局 1977 年版。

（宋）韩元吉：《南涧甲乙稿》，文渊阁四库全书本。

（宋）陈起：《江湖后集》，文渊阁四库全书本。

（宋）戴复古：《石屏诗集》，四部丛刊续编本。

（金）赵秉文：《滏水集》，文渊阁四库全书本。

（金）王若虚：《滹南遗老集》，四部丛刊初编缩本。

（金）元好问：《中州集》，四部丛刊初编缩本。

（金）元好问：《遗山先生文集》，四部丛刊初编缩本。

（宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局 1979 年版。

（宋）陈思：《两宋明贤小集》，文渊阁四库全书本。

（宋）曾慥：《乐府雅词》，四部丛刊初编缩本。

（宋）江少虞：《事实类苑》，文渊阁四库全书本。

（宋）杨炎正：《西樵语业》，文渊阁四库全书本。

（宋）王灼：《碧鸡漫志校正》，岳珍校正，巴蜀书社 2000 年版。

（宋）蔡正孙：《诗林广记》，文渊阁四库全书本。

（宋）何谿汶：《竹庄诗话》，中华书局 1984 年版。

（宋）胡仔：《苕溪渔隐丛话》，人民文学出版社 1962 年版。

（宋）陈善：《扪虱新话》，上海书店 1990 年版。

（宋）阮阅：《诗话总龟》，人民文学出版社 1987 年版。

（宋）严羽：《沧浪诗话校释》，郭绍虞校释，人民文学出版社 2006 年版。

（宋）魏庆之：《诗人玉屑》，中华书局 1963 年版。

（宋）江少虞：《事实类苑》，文渊阁四库全书本。

（宋）释慧洪：《石门文字禅》，四部丛刊初编缩本。

（金）王若虚：《滹南诗话》，人民文学出版社 1962 年版。

（元）方回：《瀛奎律髓汇评》，李庆申点校，上海古籍出版社 1986 年版。

（明）王世贞：《弇州四部稿》，明万历刻本。

（明）杨慎：《升庵诗话新笺证》，中华书局 2008 年版。

（明）胡应麟：《诗薮》，上海古籍出版社 1958 年版。

（清）何文焕：《历代诗话》，中华书局 1981 年版。

（清）吴景旭：《历代诗话》，中华书局 1958 年版。

（宋）陈旸：《乐书》，元至正七年福州路儒学刻明修本。

（宋）阮逸、胡瑗：《皇祐新乐图记》，文渊阁四库全书本。

（宋）蔡元定：《律吕新书》，故宫珍品丛刊影印本。

（元）刘瑾：《律吕成书》，文渊阁四库全书本。

（明）陶宗仪《说郛三种》，上海古籍出版社 1988 年版。

（清）王夫之：《宋论》，中华书局 2008 年版。

（清）陈梦雷：《古今图书集成·经济汇编·乐律典》，中华书局 1934 年缩印本。

（清）阮元：《十三经注疏》，上海古籍出版社 1997 年版。

（清）陈衍编：《宋诗精华录》，上海古籍出版社 2008 年版。

（清）王懋竑：《朱熹年谱》，中华书局 1998 年版。

二、近现代文献

余嘉锡：《四库提要辨证》，中华书局 1985 年版。

刘琳等：《全宋文》，巴蜀书社 1988—1991 年点校本。

傅璇琮：《全宋诗》，北京大学出版社 1991 年版。

唐圭章：《全宋词》，中华书局 1965 年版。

唐圭章：《全金元词》，中华书局 1979 年版。

陈述：《全辽文》，中华书局 1982 年版。

阎凤梧、康金生：《全辽金诗》，山西古籍出版社 1999 年版。

阎凤梧：《全辽金文》，山西古籍出版社 2002 年版。

吴文治：《宋诗话全编》，江苏古籍出版社 1998 年版。

吴文治：《辽金元诗话全编》，凤凰出版社 2006 年版。

中央音乐学院中国音乐研究所：《中国古代音乐史料辑要》第一辑，中华书局 1962 年影印本。

中国艺术研究院音乐研究所资料室编：《中国音乐书谱志》，人民音乐出版社 1984 年版。

中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社 1959 年版。

龚延明：《宋代官制辞典》，中华书局 1977 年版。

郑长铃：《陈旸及其<乐书>研究》，文化艺术出版社 2005 年版。

王光祈：《中国音乐史》，广西师范大学出版社 2005 年版。

王光祈：《东西乐制之研究》，上海书店 1990 年版。

许之衡：《中国音乐小史》，商务印书馆 1935 年版。

吴钊：《追寻逝去的音乐踪迹：图说中国音乐史》，东方出版社 1998 年版。

郑振铎：《中国俗文学史》，商务印书馆 2005 年版。

范文澜：《中国通史》，人民出版社 1978 年版。

朱谦之：《中国音乐文学史》，商务印书馆 1935 年版。

王运熙：《六朝乐府与民歌》，中华书局 1961 年版。

丘琼荪：《燕乐探微》，上海古籍出版社 2007 年版。

王国维：《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社 1984 年版。

王国维：《宋元戏曲史》，百花文艺出版社 2002 年版。

孔德：《外族音乐流传中国史》，商务印书馆 1934 年版。

叶德均：《宋元明讲唱文学》，中华书局 1962 年版。

李啸仓：《宋元伎艺杂考》，上杂出版社 1953 年版。

杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社 1981 年版。

蔡仲德：《中国音乐美学史》，人民音乐出版社 2003 年版。

蔡仲德：《中国音乐美学史资料注译》，人民音乐出版社 1990 年版。

廖辅叔：《中国古代音乐简史》，人民音乐出版社 2005 年版。

修海林：《中国古代音乐史料集》，世界图书出版公司 2000 年版。

郑祖襄：《中国古代音乐史学概论》，人民音乐出版社 2004 年版。

冯文慈：《中外音乐交流史》，湖南教育出版社 1998 年版。

李方元：《宋史乐志研究》，上海音乐学院出版社 2004 年版。

修海林、罗小平：《音乐美学通论》，上海音乐出版社 1999 年版。

修海林、李吉提：《中国音乐的历史与审美》，中国人民大学出版社 2008 年版。

吉联抗：《晋南北朝音乐史料》，上海文艺出版社 1982 年版。

中国艺术研究院音乐研究所：《中国古代乐论选辑》，人民音乐出版社 1961 年版。

中央民族学院艺术系文艺理论组编：《梦溪笔谈音乐部分注释》，人民音乐出版社 1979 年版。

丘琼荪：《历代乐志律志校释》，人民音乐出版社 1999 年版。

王福利：《辽金元三史乐志研究》，上海音乐学院出版社 2005 年版。

孙晓辉：《两唐书乐志研究》，上海音乐学院出版社 2005 年版。

童忠良 胡丽玲编著：《乐理大全》，长江文艺出版社 2002 年版。

杜亚雄、秦德祥：《中国乐理》，上海音乐学院出版社 2007 年版。

梁广程编著：《乐声的奥秘》，人民音乐出版社 1986 年版。

葛兆光：《中国思想史》，复旦大学出版社 2000 年版。

侯外庐：《中国思想通史》，人民出版社 1957 年版。

李泽厚：《中国古代思想史论》，人民出版社 1986 年版。

金忠明：《乐教与中国文化》，上海教育出版社 1994 年版。

张蕙慧：《中国古代乐教思想论集》，台北文津出版社 1991 年版。

李美燕：《中国古代乐教思想》，台北丽文文化事业股份有限公司 1998 年版。

祈海文：《儒家乐教论》，河南人民出版社 2004 年版。

郑祖襄：《华夏旧乐新证》，上海音乐学院出版社 2005 年版。

黄体培：《中华乐学通论》，台湾中华国乐会出版社 1978 年版。

李幼平：《大晟钟与宋代黄钟标准音高研究》，上海音乐学院出版社 2004 年版。

赵元任：《赵元任音乐论文集》，人民音乐出版社 1995 年版。

孙星群：《西夏辽金音乐史稿》，中国青年出版社 1998 年版。

刘蓝：《中国音乐美学》，文津出版社 2006 年版。

蒋孔阳：《先秦音乐美学思想论稿》，安徽教育出版社 2007 年版。

施议对：《词与音乐关系研究》，中华书局 2008 年版。

阴法鲁：《阴法鲁学术论文集》，中华书局 2008 年版。

金千秋：《全宋词中的乐舞资料》，人民音乐出版社 1990 年版。

金千秋：《敦煌舞姿》，上海文艺出版社 1980 年版。

赵敏俐、吴相洲等著：《中国古代歌诗研究》，北京人学出版社 2005 年版。

杨晓蔼：《宋代声诗研究》，中华书局 2008 年版。

夏静：《礼乐文化与中国文论早期形态研究》，中华书局 2007 年版。

王水照：《宋代文学通论》，河南大学出版社 1997 年版。

周裕锴：《宋代诗学通论》，上海古籍出版社 2007 年版。

胡晓明：《中国诗学之精神》，江西人民出版社 2001 年版。

韩经太：《理学文化与文学思潮》，中华书局 1997 年版。

刘复生：《北宋中期儒学复兴运动》，文津出版社 1991 年版。

萧华荣：《中国诗学思想史》，华东师范大学出版社 1996 年版。

张毅：《宋代文学思想史》，中华书局 1995 年版。

徐总：《宋明理学与中国文学》，百花洲文艺出版社 1999 年版。

李春青：《宋学与宋代文学观念》，北京师范大学出版社 2001 年版。

俞为民：《宋元南戏考论续编》，中华书局 2004 年版。

郭绍虞：《宋诗话考》，中华书局 1979 年版。

郭绍虞：《宋诗话辑佚》中华书局 1980 年版。

任半塘：《唐声诗》，上海古籍出版社 1982 年版。

凌朝栋：《文苑英华研究》，上海古籍出版社 2005 年版。

俞为民、孙蓉蓉：《历代曲话汇编》（唐宋元），黄山书社 2006 年版。

陶尔夫：《北宋词坛》，山西人民出版社 1986 年版。

王兆鹏、宋尊明：《宋词大辞典》，凤凰出版社 2003 年版。

王国维：《观堂集林》，中华书局 1959 年版。

刘方：《宋型文化与宋代美学精神》，巴蜀书社 2004 年版。

杨庆存：《黄庭坚与宋代文化》，河南大学出版社 2002 年版。

吴功正：《宋代美学史》，凤凰出版集团 2007 年版。

张伯伟：《稀见本宋人诗话四种》，江苏古籍出版社 2002 年版。

程千帆、吴新雷：《两宋文学史》，上海古籍出版社 1991 年版。

吴功正：《宋代美学史》，凤凰出版集团 2007 年版。

朱东润：《梅尧臣集编年校注》，上海古籍出版社 2006 年版。

蒙培元：《理学范畴系统》，人民出版社 1989 年版。

陈来：《宋明理学》，辽宁教育出版社 1992 年版。

陈乐素：《宋史艺文志考证》，广东人民出版社 2002 年版

唐圭章：《词话丛编》，中华书局 1986 年版。

唐圭章：《宋诗纪事》，中华书局 2008 年版。

吴熊和：《唐宋词通论》，浙江古籍出版社 1985 年版。

郑梦津、吴平山：《词源解笺》，浙江古籍出版社 1990 年影印本。

夏承焘：《词源注》，人民文学出版社 1981 年版。

周裕锴：《宋代诗学通论》，上海古籍出版社 2007 年版。

钱穆：《中国学术通义》，台北素书楼文教基金会、兰台出版社 2000 年版。

牟宗三：《心体与性体》，上海古籍出版社 1999 年版。

蔡镇楚：《中国音乐诗话》，湖南师范大学出版社 2006 年版。

姚瀛艇编：《宋代文化史》，河南大学出版社 1992 年版。

张庚、郭汉城：《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社 1980 年版。

何俊：《南宋儒学建构》，上海人民出版社 2004 年版。

钱钟书：《谈艺录》，中华书局 1984 年版。

钱钟书：《宋诗选注》，人民文学出版社 1982 年版。

王顺娣：《宋代诗学平淡理论研究》，巴蜀书社 2009 年版。

蹇长春：《白居易论稿》，敦煌文艺出版社 2005 年版。

王小盾：《隋唐燕乐杂言歌辞研究》，中华书局 1996 年版。

王琦珍：《黄庭坚与江西诗派》，江西高校出版社 2006 年版。

莫砺锋：《江西诗派研究》，齐鲁书社 1986 年版。

曾枣庄：《宋文通论》，上海人民出版社 2008 年版。

郭绍虞：《清诗话续编》，上海古籍出版社 1983 年版。

傅乐焕：《辽史丛考》，中华书局 1984 年版。

刘达科：《辽金元诗文史料述要》，中华书局 2007 年版。

沈文雪：《文化版图重构与宋金文学研究》，光明日报出版社 2009 年版。

薛宗明：《中国音乐史·乐器篇》，台湾商务印书馆 1990 年版。

薛宗明：《中国音乐文献书目汇编》，高雄市政府教育局实验国乐团 1996 年版。

金启华：《唐宋词集序跋汇编》，江苏教育出版社 1990 年。

昌彼得、王德毅：《宋人传记资料索引》，台湾鼎文书局 1974——1976 年版。

（奥）爱德华·汉斯立克：《论音乐的美》，杨业治译，人民音乐出版社 2003 年版。

（日）渡边护：《音乐美的构成》，张前译，人民音乐出版社 2000 年版。

（日）栗原圭介：《中国古代乐论的研究》，大东文化大学东洋研究所 1979 年版。

（日）平田茂树等编：《宋代社会的空间与交流》，河南大学出版社 2008 年版。

（日）青木正儿：《中国近世戏曲史》，王古鲁译，中华书局 1954 年版。

（日）田边尚雄《中国音乐史》，陈清泉译，上海书店 1984 年版。

（美）本尼迪克特·安德森：《想象的共同体》，吴睿人译，上海人民出版社 2005 年版。

H. lefebvre, *The Production of Space*, Oxford, OX, UK ; Cambridge, Mass., USA : Blackwell, 1991.

Pierre Bourdieu, *the field of cultural production,* Cambridge :Polity,1993.

Pierre Bourdieu,*Distinction:A Social Criyique of the Judgement of Taste*. Cambridge :Harvard

University Press,1984.

Tony Bennett，*The birth of the museum :history, theory, politics*，London : Routledge,1995.

三、学位论文

卫亚浩：《宋代乐府制度研究》，首都师范大学 2007 年博士论文。

张国强：《宋代教坊乐制研究》，中国艺术研究院 2004 年博士论文。

左翰林：《唐代乐府制度研究》，首都师范大学 2005 年博士论文。

王祎：《〈礼记·乐记〉研究论稿》，暨南大学 2009 年博士论文。

付晓青：《荀子“乐论”美学思想研究》，山东大学 2008 年博士论文。

樊庆彦：《古代小说与娱乐文化》，山东大学 2008 年博士论文。

易存国：《乐神舞韵：华夏艺术美学精神研究》，东南大学 2001 年博士论文。

孙尚勇：《乐府史研究》，扬州大学 2002 年博士论文。

孙晓晖：《两唐书乐志研究》，扬州大学 2001 年博士论文。

王福利：《辽金元三史乐志研究》，扬州大学 2001 年博士论文。

温显贵：《清史稿乐志研究》，上海师范大学 2004 年博士论文。

郑俊晖：《朱熹音乐著述及思想研究》，福建师范大学 2007 年博士论文。

丘源媛：《唐宋雅乐的对比研究》，四川大学 2003 年硕士论文。

李明明：《中国古代雅乐文化分期研究》，河南大学 2008 年硕士论文。

寇文娟：《唐宋宫廷宴乐表演体制比较研究》，河南大学 2008 年硕士论文。

孙琳：《唐宋宫廷雅乐之比较研究》，武汉音乐学院 2006 年硕士论文。

孙晓霞：《唐教坊曲子曲名乐调源流考》，山西大学 2006 年硕士论文。

廖朝琼：《郑樵〈通志·乐略〉研究》，福建师范大学 2007 年硕士论文。

单蕾：《清代以前陈旸〈乐书〉版本调查与研究》，中国艺术研究院 2007 年硕士论文。

史会敏：《从〈明诗〉、〈乐府〉看诗与歌的内在联系与差异》，浙江大学 2009 年硕士论文。

陈朝霞：《胡乐对唐宋词的隐性影响》，首都师范大学 2008 年硕士论文。

刘丽君：《试论〈乐记〉之“乐教”思想》，华中科技大学 2007 年硕士论文。

汪润锋：《先秦儒家乐论的伦理美学思想》，陕西师范大学 2008 年硕士论文。

杜凌燕：《乐本与德音：从〈乐记〉看礼乐谐和的社会作用》，浙江大学 2009 年硕士论文。

王珊：《〈乐记〉音乐哲学的基本理念及其相关比较研究》，西北民族大学 2005 年硕士论文。

张源旺：《荀子〈乐论〉的美学思想》，扬州大学 2003 年硕士论文。

陈瑞泉：《〈史记〉“世俗之乐”研究》，陕西师范大学 2006 年硕士论文。

汪泓：《乐本于道——经学玄学化视域中的嵇康音乐美学思想》，首都师范大学 2006 年硕士论文。

董静怡：《〈诗经〉歌曲的诗乐关系》，中国艺术研究院 2008 年硕士论文。

刘航：《汉唐乐府中的乐器、乐队及演变》，中国艺术研究院 2008 年硕士论文。

彭锦坤：《离与合：八百年周邦彦与大展府及清真词与大晨乐关系研究史》，吉林大学 2007 年硕士论文。

赵忠海：《试论墨子“非乐”的宗教文艺观》，华东师范大学 2007 年硕士论文。

余渊明：《寻乐之教与宋代理学》，华中师范大学 2007 年硕士论文。

田君：《古“乐”七考》，华中师范大学 2007 年硕士论文。

祝波：《辽代散乐研究》，武汉音乐学院 2007 年硕士论文。

人名索引

A

爱德华·汉斯立克, 80

B

白居易, 14, 15, 16, 19, 39, 145, 147, 148, 149, 150, 152, 164, 175, 176, 192, 194, 205, 224, 226, 227, 228

C

蔡松年, 224, 225

蔡元定, 60, 62, 73, 75, 76, 78, 80, 92, 93, 102, 110, 229

蔡镇楚, 3, 129, 227

蔡仲德, 1, 3, 10, 183, 228

曹丕, 185, 186

陈鼓应, 116

陈骙, 186

陈来, 51

陈起, 216

陈师道, 8, 146, 155, 171, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 212, 213, 215

陈四海, 3

陈襄, 6

陈岩肖, 168, 194

陈旸, 3, 7, 8, 62, 74, 76, 78, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 117, 119, 121, 122, 123, 124, 127, 144, 155, 157, 228, 229

陈与义, 8, 200, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 212

程颢, 41, 45, 48, 49, 50, 52, 54, 55

程千帆, 19

程颐, 5, 41, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 56, 82, 92, 93

崔敦礼, 5

D

窦俨, 75, 143

杜甫, 14, 151, 164, 169, 189, 190, 194, 203, 207, 209, 212

E

二程, 4, 8, 20, 41, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 92, 114, 140, 144, 170, 228

F

范镇, 4, 5, 7, 13, 25, 34, 35, 36, 38, 59, 60, 61, 63, 64, 66, 75, 102, 125, 143, 156, 197

范仲淹, 4, 5, 8, 20, 23, 24, 29, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 39, 42, 97, 151, 187, 228

方大琮, 5

方回, 34, 200, 204, 208, 213, 215

房庶, 59, 61, 73, 75, 102, 124, 197

冯时行, 5

傅璇琮, 156, 189, 224

G

高宗, 12, 76, 80, 110, 139, 143, 172, 176, 187, 221

葛兆光, 130, 131

公孙尼子, 1, 96

郭茂倩, 5, 75, 76, 89, 159, 160, 162, 163, 166, 177

郭沫若, 26

郭绍虞, 160, 207, 227

郭象, 83

H

韩驹, 200, 212, 213

韩琦, 36, 64, 178

韩愈, 156, 164, 165, 174, 180, 185, 205, 211, 227

何文焕, 175

和岘, 13, 31, 58, 59, 60, 65, 102, 143, 197

侯外庐, 46

胡广, 41

胡瑗, 4, 7, 13, 25, 33, 59, 60, 61, 73, 74, 76, 78, 102, 109, 124, 125, 143, 197

胡仔, 11, 34, 85, 86, 90, 128, 145, 149, 162, 182, 184, 200, 206

华镇, 4, 5, 37, 38, 80, 82, 83, 84, 90, 148, 197

黄伦, 170, 174

黄裳, 151, 202

黄庭坚, 3, 8, 23, 33, 156, 164, 170, 171, 173, 175, 183, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 215, 216, 224, 226, 227, 228

黄翔鹏, 58, 149, 152

黄震, 41

黄宗羲, 42

徽宗, 13, 34, 59, 63, 72, 74, 76, 88, 95, 138, 143, 162, 169, 187, 193, 197, 206

J

嵇康, 3, 22, 24, 27, 79, 108, 126, 228

江少虞, 7, 136, 186, 187

姜伯玉, 5

姜夔, 6, 61, 74, 77, 87, 151, 164, 169, 181

金文达, 3, 97, 106

L

黎靖德, 29

李焘, 12, 32

李复, 5

李清照, 4, 5, 8, 87, 89, 137, 138, 144, 148, 151, 164, 175, 184, 229

李学勤, 27

李照, 4, 6, 7, 13, 25, 33, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 73, 78, 101, 102, 103, 109, 124, 125, 143, 197

李鹰, 23, 186

林希逸, 4, 6, 80, 82, 83, 84, 90, 109, 148, 197

刘昺, 59, 61, 64, 74, 76, 78

刘几, 13, 59, 60, 62, 63, 65, 143, 197

刘克庄, 35, 191, 205, 216

柳永, 34, 87, 148, 151, 152, 164, 169, 184

柳宗元, 224

楼鑰, 5, 6

陆机, 185, 186

陆九渊, 44, 55

陆游, 187, 202, 212, 214, 215, 216

吕本中, 8, 135, 200, 204, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216

吕骥, 1

吕祖谦, 56

M

马端临, 6, 103, 117, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 141, 228

蒙培元, 44, 48

孟元老, 34, 128, 131

莫砺锋, 189, 190, 200, 201, 204, 208

N

耐得翁, 139

聂冠卿, 73, 74, 78

O

欧阳修, 3, 4, 5, 7, 8, 20, 21, 22, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 39, 42, 87, 97, 107, 123, 137, 140, 144, 148, 151, 152, 154, 164, 165, 169, 171, 175, 178, 180, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 194, 197, 198, 199, 202, 228

Q

钱穆, 94, 109, 116

钱钟书, 146, 204, 214

秦笃辉, 26

R

仁宗, 11, 12, 13, 22, 25, 32, 33, 34, 35, 36, 59, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 95, 106, 132, 143, 155, 162, 165, 187, 197

任半塘, 2, 13, 81, 84, 85, 86, 148, 149, 153, 154, 158, 161, 163, 168, 172, 194, 196

阮籍, 3, 27, 39

阮逸, 7, 13, 33, 59, 60, 63, 73, 74, 75, 77, 78, 125, 143, 197

阮元, 89

阮阅, 150, 167, 190

S

邵雍, 45, 46, 47, 48, 50, 52

神宗, 13, 36, 37, 38, 59, 62, 63, 65, 66, 69, 71, 72, 74, 76, 77, 80, 132, 143, 162, 197

沈括, 4, 5, 61, 74, 76, 78, 80, 84, 85, 86, 90, 97, 133, 148, 175, 197

沈约, 14, 84, 160, 192

释慧洪, 166, 190, 200

司空图, 40

司马光, 4, 5, 7, 25, 26, 44, 59, 60, 122, 139, 143, 144, 197

宋祁, 5, 6, 61, 62, 73, 74, 75, 78, 105, 106, 155

苏轼, 3, 4, 5, 8, 20, 22, 23, 24, 37, 85, 86, 87, 107, 123, 144, 148, 149, 151, 157, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 175, 180, 182, 183, 185, 187, 190, 191, 194, 197, 198, 199, 202, 206, 224, 226, 227, 228, 229

苏洵, 5, 39, 40

孙希旦, 34

孙星群, 1, 3

T

太宗, 11, 12, 13, 14, 19, 32, 65, 66, 68, 71, 73, 76, 102, 119, 122, 143, 155, 187, 202, 218, 220

唐圭章, 6, 86, 164

陶渊明, 22, 46, 164, 165, 182, 215, 224, 225, 226, 228

脱脱, 11, 115, 218, 221

W
王鼎, 223
王光祈, 3
王国维, 31, 135, 136, 215
王懋竑, 110
王朴, 13, 59, 60, 62, 63, 65, 102, 118, 197
王若虚, 146, 169, 226, 227
王世贞, 158
王小盾, 2, 19, 158
王应麟, 73, 77, 117, 119, 120, 141
王禹偁, 147, 156, 172, 189, 198
王兆鹏, 202
王之道, 5
王铚, 164, 165
王灼, 4, 8, 84, 86, 138, 160, 175, 176, 177, 197
卫湜, 41
魏汉津, 13, 59, 60, 63, 143, 197
魏了翁, 140
魏庆之, 170, 171, 173, 183
魏文侯, 11, 113
吴潋, 224
吴文治, 6, 175, 191, 225, 227
吴熊和, 87, 88, 89
吴自牧, 128, 130
X
西湖老人, 129
夏承焘, 88
辛弃疾, 164
修海林, 24
徐俯, 200, 212
徐梦莘, 220
徐上瀛, 24
许顗, 182, 192
荀子, 1, 2, 163, 164
Y
严羽, 160, 170
晏殊, 34, 35, 64, 87, 164
杨杰, 5, 13, 59, 60, 62, 63, 65, 70, 74, 76, 102, 143, 155, 197
杨万里, 5, 6, 100, 119, 141, 167, 170, 173, 182, 187, 200, 208, 212, 214, 216
杨炎正, 137
杨荫浏, 3, 60, 81, 143
叶隆礼, 219
懿德皇后, 223
于民, 22, 24, 31, 34, 148, 151
宇文虚中, 224, 225
元好问, 30, 225, 226, 227, 228
元稹, 14, 159, 160, 179, 205
Z
曾丰, 5
曾公亮, 6
曾巩, 187
曾几, 8, 200, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216
曾枣庄, 187
曾慥, 135, 136, 151, 195
张表臣, 177, 203
张伯伟, 176
张方平, 5, 77
张立文, 114
张炎, 4, 87, 88, 89, 90, 91, 124, 126, 138, 144, 148, 151, 169, 197, 229
张毅, 10
张载, 5, 20, 42, 49, 53, 54, 56, 57, 91, 93, 115, 144, 210
章如愚, 10, 13
赵秉文, 226, 227
赵匡胤, 11
赵令畤, 86, 151
赵敏俐, 2, 154, 158, 194
哲宗, 13, 25, 38, 59, 63, 64, 66, 71, 72, 74, 76, 77, 95, 98, 143, 187, 193, 197
真德秀, 5, 51, 52, 92, 138, 140, 141
真宗, 12, 19, 32, 34, 67, 68, 72, 76, 105, 106, 155
郑樵, 3, 4, 8, 75, 76, 80, 81, 82, 83, 84, 90, 109, 110, 117, 120, 122, 124, 126, 127, 141, 144, 148, 153, 154, 175, 197, 210, 228
周昂, 226, 227
周邦彦, 88, 164, 169, 195, 229
周惇颐, 4, 5, 8, 41, 42, 43, 45, 48, 50, 52, 53, 54, 55, 175, 210, 228
周密, 148
周紫芝, 107, 135
朱长文, 22, 24
朱东润, 33, 35
朱光潜, 148, 153
朱谦之, 86

朱熹, 1, 3, 4, 5, 8, 20, 24, 29, 30, 41, 42, 43, 44, 46, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 73, 85, 86, 90, 91, 92, 93, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 120, 121, 122, 124, 126, 137, 138, 140, 141, 142, 144, 148, 162, 163, 164, 175, 197, 210, 228, 229
诸葛忆兵, 30

主题索引

B

八音, 25, 66, 69, 70, 72, 84, 86, 97, 98, 99, 101, 111, 120, 124, 141, 180, 185, 199, 218

背离, 31, 64, 134, 138, 139, 142

本体性超越, 8, 13, 58

别是一家, 87, 184

C

超声律, 204, 205, 206, 207, 212

成于乐, 4, 45, 48, 50, 51, 52, 56, 99

诚意, 24

词话, 5, 6, 86, 138, 157, 167, 175, 178, 238

D

大晟府, 7, 64, 72, 88, 138

大晟律, 64

淡和, 8, 41, 43, 52, 141

道德伦理, 21, 27, 29, 30, 40, 131, 148

道问学, 44

点化, 9, 153, 163, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 188, 195

点铁成金, 173, 189, 190, 196, 206

东西班, 71, 72

夺胎换骨, 166, 170, 173, 190

E

二变, 90, 97, 98, 101, 103, 110

F

法曲, 11, 12, 133, 176

G

歌诗, 2, 8, 9, 81, 84, 85, 86, 103, 107, 108, 138, 145, 147, 148, 150, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 167, 168, 171, 172, 177, 179, 188, 194, 195, 196, 198, 200, 203, 223, 237

格律, 87, 89, 152, 153, 157, 158, 161, 165, 167, 168, 171, 172, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 204, 206, 207, 209, 210, 213, 215

古乐, 3, 5, 11, 12, 16, 23, 29, 30, 31, 33, 36, 37, 43, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 75, 76, 85, 97, 110, 111, 112, 114, 116, 133, 141, 158, 160, 162, 163, 164, 196

鼓吹, 12, 29, 65, 67, 70, 123, 219, 221

管弦, 32, 85, 125, 141

龟兹乐, 62, 133

H

和民, 21, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 40, 97, 161, 188

和天地, 18, 21, 27, 29, 30, 31, 33, 40, 97

和心, 16, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 31, 33, 40, 42, 44, 97, 151

胡乐, 10, 15, 62, 97, 100, 106, 112, 122, 124, 134, 142, 148, 179, 187, 224, 240

黄钟律, 58, 59, 60, 78, 197, 229

活法, 200, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 216

J

江西诗派, 8, 9, 166, 173, 174, 186, 188, 189, 190, 191, 198, 200, 201, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 215, 216, 226, 228, 229, 239

江西诗社宗派图, 200, 204

教坊, 2, 12, 35, 59, 72, 85, 88, 105, 110, 122, 124, 125, 131, 132, 133, 134, 168, 177, 179, 187, 197, 202, 219, 220, 221, 240

今乐, 5, 12, 29, 30, 31, 33, 36, 37, 43, 73, 77, 102, 111, 153, 182, 221

经典化, 1, 4, 7, 8, 42, 95, 96, 109, 117, 127, 130, 142, 144

钧容直, 12, 71, 72, 221

孔颜乐处, 45, 48, 50, 51, 52, 56

K

口号, 34, 115, 201, 202

L

礼乐, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 15, 16, 26, 29, 36, 38, 42, 44, 47, 48, 55, 56, 57, 58, 59, 64, 69, 71, 79, 83, 91, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 110, 113, 115, 118, 121, 122, 123, 132, 143, 147, 148, 150, 164, 181, 187, 197, 198, 199, 203, 211, 218, 219, 221, 222, 224, 228, 229, 237, 240

理学, 3, 4, 7, 8, 20, 21, 24, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 79, 80, 81, 82, 83, 91, 92, 93, 103, 109, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 120, 126, 127, 128, 130, 134, 138, 140, 142, 198, 209, 210, 211, 212, 224, 228, 237, 238, 241

辽金乐论, 223, 228
柳枝, 85, 148, 150, 171, 172
律吕, 5, 7, 27, 29, 60, 62, 63, 64, 66, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 84, 86, 88, 90, 91, 92, 93, 95, 102, 110, 118, 119, 120, 122, 123, 125, 175, 189, 190, 192, 193, 195, 197, 198, 199, 204, 206, 207, 210, 215, 227, 229, 235

M

民间, 2, 3, 4, 7, 12, 13, 31, 33, 34, 35, 62, 65, 97, 100, 104, 110, 122, 124, 128, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 147, 148, 151, 158, 161, 167, 169, 172, 179, 187, 196, 197, 210, 212, 220, 221, 229
民间音乐思想, 8, 128, 135, 137, 139, 144, 152, 212

N

内容通变, 109
霓裳羽衣曲, 17, 175, 176, 178
女真, 125, 134, 141, 218, 219, 222, 223

P

平淡, 33, 35, 46, 107, 127, 146, 147, 149, 182, 194, 197, 200, 206, 210, 239
平天下, 27

Q

气质之性, 115
契丹, 134, 218, 219, 220, 223, 231
清新, 168, 187, 192, 194, 204, 212, 215, 216
曲话, 5, 6, 238

R

人生而静, 53, 54, 55, 56, 115
人欲, 17, 41, 55, 114, 116, 131, 140
瑞鹧鸪, 85, 167, 168, 171, 172

S

散乐, 106, 121, 123, 131, 133, 179, 218, 219, 241
尚技, 58, 74, 79, 197, 198, 199
尚形, 58, 89, 198, 199
声词相从, 84, 85
声调, 176, 191, 196
声诗, 2, 8, 9, 13, 22, 23, 35, 81, 82, 84, 85, 86, 88, 136, 148, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 163, 164, 168, 172, 173, 194, 196, 202, 215, 237, 238
声无哀乐论, 1, 3, 27, 79
声依永, 84, 86, 89, 104, 111, 120, 148, 161, 162
诗经, 34, 99, 116, 124, 161, 190, 241
诗乐合论, 9, 82, 153, 174, 175, 188
诗言志, 18, 86, 153, 174
诗之美, 193, 195, 197
十二安, 32
十二和, 33, 218
十二律, 62, 63, 70, 79, 88, 90, 91, 92, 97, 98, 102, 112, 118, 229
市民空间, 128, 129, 130, 131, 132
四清声, 62, 63, 64, 97, 102, 112
宋型文化, 8, 40, 58, 82, 142, 152, 185, 198, 228, 238
俗部, 98, 100, 103, 105, 106, 107, 108, 119, 123, 124, 133
俗乐, 3, 4, 8, 11, 12, 15, 19, 30, 34, 37, 61, 89, 97, 100, 103, 104, 105, 106, 114, 115, 116, 121, 122, 123, 124, 125, 128, 132, 133, 134, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 148, 153, 169, 178, 186, 218

T

太乐署, 12
澶渊之盟, 218
体系性建构, 20, 116
天地之性, 27, 115
天理, 22, 41, 49, 51, 55, 114, 115, 130, 140, 141, 211, 224
同构, 8, 142, 217

W

瓦子, 31, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 152
文化空间, 128, 134, 152
文乐同理, 185, 186
文以载道, 19, 31, 33, 38, 41, 89
五声, 16, 17, 25, 27, 29, 79, 86, 87, 90, 92, 97, 99, 101, 102, 110, 120, 199, 215

X

西凉乐, 133
想象共同体, 11, 12, 134
小秦王, 85, 86, 167, 168, 171, 172, 196
协音律, 87, 147, 148, 152, 166, 184
新乐, 5, 7, 11, 12, 31, 32, 37, 56, 57, 60, 61, 66, 74, 75, 77, 78, 111, 114, 146, 147, 150, 158, 159, 160, 162, 235
形式化, 4, 8, 9, 79, 80, 83, 89, 127, 142, 148, 153, 186, 189, 191, 192, 194, 197, 198, 199, 200, 208, 212
形式通变, 109, 117

性情, 23, 24, 44, 45, 47, 97, 111, 114, 115, 138, 146, 151

Y

雅部, 99, 105, 106, 107, 108

雅乐, 3, 4, 5, 8, 12, 13, 15, 19, 23, 30, 31, 32, 33, 37, 57, 58, 59, 64, 65, 66, 67, 72, 75, 78, 79, 88, 98, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 110, 113, 114, 119, 121, 122, 124, 125, 132, 133, 134, 138, 141, 142, 143, 144, 145, 152, 154, 178, 186, 197, 218, 219, 240

雅正, 19, 30, 40, 44, 64, 65, 87, 88, 96, 97, 100, 102, 106, 107, 109, 121, 122, 124, 126, 135, 136, 137, 140, 141, 143, 144, 145, 151, 187, 212

燕乐, 6, 12, 31, 58, 71, 72, 75, 121, 133, 142, 143, 158, 161, 236, 239

阳关, 84, 85, 86, 168, 171, 172, 196

夷乐, 7, 16, 83, 105, 120, 121, 122, 123, 136

移风易俗, 29, 30, 39, 40, 44, 57, 101, 124

以尺定律, 60, 83, 102

以乐论诗, 181, 182, 183, 185, 188

以律阐意, 90

以律定尺, 60, 83, 92

以声论乐, 79, 82, 93

以声为律, 193, 197, 201, 203, 204, 205, 207, 212

义理, 4, 7, 8, 10, 20, 40, 41, 49, 64, 79, 80, 81, 90, 92, 93, 99, 101, 109, 126, 127, 148, 149, 197, 199, 212

议乐, 6, 7, 13, 36, 58, 59, 62, 63, 66, 72, 125, 138, 143, 197

音高, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 163, 197, 229, 237

音乐, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 19, 21, 22, 24, 25, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 47, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 72, 73, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 93, 95, 96, 97, 100, 102, 103, 105, 106, 108, 109, 112, 113, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 127, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 155, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 218, 219, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 235, 236, 237, 239, 240, 241

音乐文学, 2, 3, 4, 6, 86, 149, 151, 152, 153, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 167, 168, 169, 171, 174, 182, 186, 192, 194, 197, 198, 201, 202, 203, 204, 223, 224, 226, 228, 229, 236

音律, 3, 7, 12, 13, 25, 37, 58, 61, 63, 65, 67, 73, 87, 88, 92, 97, 104, 110, 113, 132, 136, 137, 138, 148, 150, 153, 165, 173, 177, 184, 186, 192, 204, 222, 227, 229

音域, 62, 63, 65, 97, 197

隐括, 9, 146, 153, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 172, 173, 174, 188, 195, 196

永依声, 84, 86, 87, 89, 111, 148

乐府, 2, 5, 6, 7, 18, 19, 29, 31, 32, 67, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 85, 87, 88, 89, 104, 126, 135, 136, 150, 151, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 168, 169, 174, 177, 178, 186, 196, 218, 228, 234, 236, 240, 241

乐歌, 2, 6, 88, 108, 123, 126, 136, 145, 155, 159, 160, 167, 168, 171, 219, 222

乐记, 1, 3, 5, 7, 10, 19, 20, 21, 26, 27, 29, 34, 37, 39, 40, 41, 42, 44, 47, 53, 54, 55, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 90, 96, 98, 99, 106, 108, 111, 112, 114, 115, 120, 125, 138, 155, 161, 162, 174, 193, 198, 211, 240

乐经, 1, 96

乐论形式化, 89, 200, 207, 228

乐诗, 3, 6, 147, 175, 180, 181, 188

乐统, 26, 97, 139, 142, 143, 144, 145

乐图, 5, 35, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 105, 118, 119, 120, 123

乐文之美不可以为伪, 38, 79, 80, 83, 148, 197

乐舞, 2, 13, 15, 31, 70, 71, 72, 74, 75, 77, 78, 101, 105, 106, 107, 120, 121, 122, 123, 153, 174, 179, 220, 237

乐悬, 16, 103, 123

乐仪, 58, 66, 72, 75, 78, 113, 197, 221

乐章, 12, 13, 31, 32, 58, 66, 67, 68, 69, 71, 73, 75, 77, 78, 81, 88, 101, 103, 104, 105, 120, 122, 123, 143, 151, 155, 175, 220

乐志, 2, 7, 11, 12, 29, 59, 64, 76, 77, 118, 121, 132, 143, 157, 159, 160, 177, 197, 218, 219, 221, 222, 231, 236, 240

乐制, 2, 6, 7, 25, 31, 33, 36, 58, 64, 73, 113, 123, 136, 141, 143, 218, 220, 221, 222, 223, 236, 240
云韶部, 12
蕴真情, 149, 152, 207

Z

鹧鸪天, 85, 166, 196
正统乐论, 30, 81, 95, 96, 109, 110, 126, 141
正心, 24, 27
郑卫之声, 17, 37, 112
政治伦理, 31
致语, 201, 202
中和, 17, 24, 26, 34, 56, 63, 65, 78, 90, 97, 100, 106, 111, 116, 123, 124, 136, 177
重声, 4, 212
竹枝, 85, 147, 167, 171, 172, 196
主流乐论, 8, 128, 135, 136, 137, 138, 139, 142, 143, 144, 152, 229
自然伦理, 27, 29, 30, 40
宗经, 20, 72, 96, 97
尊德性, 44

附件二

《学位论文出版授权书》

本人完全同意《中国优秀博硕士学位论文全文数据库出版章程》（以下简称“章程”），愿意将本人的学位论文提交“中国学术期刊（光盘版）电子杂志社”在《中国博士学位论文全文数据库》、《中国优秀硕士学位论文全文数据库》中全文发表。《中国博士学位论文全文数据库》、《中国优秀硕士学位论文全文数据库》可以以电子、网络及其他数字媒体形式公开出版，并同意编入《中国知识资源总库》，在《中国博硕士学位论文评价数据库》中使用和在互联网上传播，同意按“章程”规定享受相关权益。

作者签名：韩涛

_____年_____月_____日

论文题名	<<宋代乐论研究>>				
研究生学号	DG0808004	所在院系	中文系	学位年度	3年
论文级别	□硕士 ☑博士		□硕士专业学位 ☑博士专业学位		（请在方框内画钩）
作者电话			作者 Email		
第一导师姓名	方闾祥		导师电话	[redacted]	

论文涉密情况：

☑不保密

□ 保密，保密期（_____年_____月_____日 至 _____年_____月_____日）

注：请将该授权书填写后装订在学位论文最后一页（南大封面）。